



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2018

**INÊS MARTINS
PEREIRA**

UMA PROMESSA (IN)COMPLETA

**Entre poemas e prelúdios: estudo analítico
e performativo da obra de António Fragoso**



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2018

**INÊS MARTINS
PEREIRA**

UMA PROMESSA (IN)COMPLETA

Entre poemas e prelúdios: estudo analítico e performativo da obra de António Fragoso

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Shao Xiao Ling, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Professor Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia
Professor Associado, Universidade de Aveiro

vogais

Arguente principal: Professora Doutora Ana Maria Liberal da Fonseca
Professora Adjunta Convidada, Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo - ESMAE

Orientador: Professora Doutora Shao Xiao Ling
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

palavras-chave

António Fragoso, Piano, *Prelúdios Românticos*, *Poème du Soir*, Estudo analítico e performativo

resumo

A relevância de António Fragoso é justificada pela notoriedade do seu legado musical, tendo em conta a sua juventude e a quantidade de obras produzidas. Apesar da vida desta jovem promessa musical, enquanto pianista e compositor ter sido ceifada aos 21 anos de idade, faz-nos antever uma projecção absolutamente notável se continuasse a mesma rota, já que o seu legado musical foi composto durante o período da sua formação musical, antes de atingir a maturidade. Pela sua absoluta dedicação à busca da realização musical através do piano e da composição e insaciável curiosidade e procura inspirada é que consideramos este jovem como uma promessa simultaneamente completa e incompleta; ou seja, completa, no sentido em que tinha um compromisso com a música que esgotou, dentro da janela temporal que lhe foi dado viver. Incompleta pela vida fugaz que teve e pelo que gostaríamos de ver realizado por este compositor. Neste ano da comemoração do centenário da sua morte, 2018, o conhecimento da biografia de António Fragoso foi largamente difundido, pelo que o interesse deste estudo não foi tanto conhecer a vida do pianista, mas aprofundar o conhecimento de duas obras: *Prelúdios Românticos* e *Poème du Soir*. Em torno destas obras, são explorados o contexto social e cultural do compositor, os desafios e as motivações; e no centro, detemo-nos sobre a análise musical e performativa, naquilo que as aproxima ou afasta em termos conceptuais e de estilo, tendo por objectivo a interpretação destas peças.

Keywords

António Fragoso, Piano, *Prelúdios Românticos*, *Poème du Soir*, Musical and performative study

abstract

The relevance of António Fragoso is justified by the notoriety of his musical legacy, given his youth and the quantity of works produced. In spite of the life of this young musical promise, as a pianist and composer having been harvested at the age of 21, it makes us envisage an absolutely remarkable projection if he continued the same route, since his musical legacy was composed during the period of his formation, before reaching maturity. By his absolute dedication to the pursuit of musical achievement through the piano and composition and insatiable curiosity and inspired search is that we consider this young man as a promise both complete and incomplete; that is, complete, in the sense that he had a commitment to the music that he had exhausted, within the temporal window he was given to live. Incomplete by the fleeting life he had and what we would like to see performed by this composer. In this year of commemoration of the centenary of his death, 2018, António Fragoso's biography was widely disseminated, so the interest of this study was not so much to know the life of the pianist, but to deepen the knowledge of two works: *Prelúdios Românticos* and *Poème du Soir*. Around these works, the social and cultural context of the composer, the challenges and motivations were explored; in the center, the musical and performative analysis, in what approximates or distances them in conceptual and style terms, with the purpose of interpreting these plays.

Índice Geral

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I ENQUADRAMENTO TEÓRICO	13
1.1 OBJECTIVOS.....	13
1.2 REVISÃO DE LITERATURA.....	14
1.3 MODELO E CONCEITOS-CHAVE	17
CAPÍTULO II EM BUSCA DE ANTÓNIO FRAGOSO	21
CAPÍTULO III OBRAS PARA PIANO DE ANTÓNIO FRAGOSO: <i>PRELÚDIOS ROMÂNTICOS E POÈME DU SOIR</i>.....	41
3. OBRAS APRESENTADAS NO RECITAL DO PROJECTO ARTÍSTICO	41
3.1 O PROPÓSITO DOS <i>PRELÚDIOS</i>	42
3.1.1 <i>A essência dos Prelúdios Românticos</i>	49
3.1.2 <i>Experiências pessoais performativas dos Prelúdios Românticos</i>	61
3.2 O IMPRESSIONISMO DO <i>POÈME DU SOIR</i>	77
3.2.1 <i>Essência do Poème du Soir</i>	79
3.2.2 <i>Experiências pessoais performativas do Poème du Soir</i>	94
3.3 AS DUAS PEÇAS, LADO A LADO	102
CONCLUSÃO	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115
ANEXO 1 – <i>PRELÚDIOS ROMÂNTICOS</i>	
ANEXO 2 – <i>POÈME DU SOIR</i>	

Índice de Figuras

Figura 1 – Modelo e conceitos-chave	17
---	----

Índice de Exemplos

Exemplo 1 - Fragoso, Prelúdio Romântico	51
Exemplo 2 - Fragoso, Prelúdio Romântico I	53
Exemplo 3 - Fragoso, Prelúdio Romântico II	54
Exemplo 4 - Fragoso, Prelúdio Romântico II	54
Exemplo 5 - Chopin, Mazurka op. 17, n.º 4	54
Exemplo 6 - Fragoso, Prelúdio Romântico II	57
Exemplo 7 - Chopin, Nocturno op. 55, n.º 1	57
Exemplo 8 - Fragoso, Prelúdio Romântico III	58
Exemplo 9 - Chopin, Nocturno op. 27, n.º 1	58
Exemplo 10 - Fragoso, Prelúdio Romântico IV	60
Exemplo 11 - Schumann, <i>Carnaval</i> op. 9, 10º andamento, <i>Papillons</i>	60
Exemplo 12 - Fragoso, Prelúdio Romântico I	65
Exemplo 13 - Schumann, Humoreske op. 20	65
Exemplo 14 - Fragoso, Prelúdio Romântico I	66
Exemplo 15 - Schumann, Novelette op. 21, n.º 8	67
Exemplo 16 - Fragoso, Prelúdio Romântico II	68
Exemplo 17 - Rachmaninoff, Prelúdio op. 23, n.º 5	68
Exemplo 18 - Fragoso, Prelúdio Romântico II	71
Exemplo 19 - Grieg, Peças líricas op. 12, n.º 2	71
Exemplo 20 - Fragoso, Prelúdio Romântico II	72
Exemplo 21 - Fragoso, Prelúdio Romântico III	73
Exemplo 22 - Chopin, Nocturno op. 27, n.º 2	74
Exemplo 23 - Fragoso, Prelúdio Romântico IV	75
Exemplo 24 - Schumann, <i>Carnaval</i> op. 9, 10º andamento, <i>Papillons</i>	75
Exemplo 25 - Fragoso, Prelúdio Romântico IV	76

Exemplo 26 - Chopin, Prelúdio op. 45, Cadência	76
Exemplo 27 - Debussy, Prelúdio “ <i>La Cathédrale englutie</i> ”	79
Exemplo 28 - Fragoso, Poème du Soir	81
Exemplo 29 - Debussy, Prelúdio “Voiles”	81
Exemplo 30 - Fragoso, <i>Poème du Soir</i> , 1º motivo de A	82
Exemplo 31 - Fragoso, <i>Poème du Soir</i> , 2º motivo de A	82
Exemplo 32 - Fragoso, <i>Poème du Soir</i> , 3º motivo de A	82
Exemplo 33 - Debussy, Livro de Imagens II, <i>Cloches à travers les feuille</i>	83
Exemplo 34 - Ravel, <i>Gaspard de la Nuit, Ondine</i>	83
Exemplo 35 - Liszt, Estudos Transcendentais, <i>Mazeppa</i>	83
Exemplo 36 - Fragoso, <i>Poème du Soir</i>	86
Exemplo 37 - Debussy, “ <i>La Cathédrale englutie</i> ”	87
Exemplo 38 - Fragoso, Poème du Soir	87
Exemplo 39 - Schumann, Lied “ <i>Märzvielchen</i> ”, op. 40, n.º 1	88
Exemplo 40 - Schubert, Lied “ <i>Morgenlied</i> ”, op. 4, n.º 2	88
Exemplo 41 - Fragoso, <i>Poème du Soir</i>	89
Exemplo 42 - Debussy, Prelúdio “ <i>La Cathédrale englutie</i> ”	89
Exemplo 43 - Schubert, <i>Lied Meeres Stille</i> , op. 3, n.º 2	90
Exemplo 44 - Fragoso, <i>Poème du Soir</i>	91
Exemplo 45 - Debussy, Prelúdio “ <i>La Cathédrale englutie</i> ”	91
Exemplo 46 - Fragoso, <i>Poème du Soir</i>	93
Exemplo 47 - Debussy, <i>5 Poèmes de Baudelaire, Le Balcon</i>	93
Exemplo 48 - Debussy, <i>5 Poèmes de Baudelaire, La mort des amants</i>	93
Exemplo 49 - Fauré, <i>Poème d’un jour</i> op 21, <i>Toujours</i>	94
Exemplo 50 - Fauré, <i>Poème d’un jour</i> op 21, <i>Adieu</i>	94
Exemplo 51 - Fragoso, <i>Poème du Soir</i>	96
Exemplo 52 - Ravel, <i>Gaspard de la Nuit, Le Gibet</i>	96
Exemplo 53 - Fragoso, <i>Poème du Soir</i>	98
Exemplo 54 - Debussy, Prelúdio “ <i>La Cathédrale englutie</i> ”	99
Exemplo 55 - Fragoso, <i>Poème du Soir</i>	101
Exemplo 56 - Debussy, <i>5 Poèmes de Baudelaire, Le Balcon</i>	101

Introdução

António de Lima Fragoso foi um compositor português que teve um percurso pianístico notável, destacando-se como músico no início do século XX. É, pelas suas características, uma personalidade musical que merece ser estudada.

Nasceu na Pocariça, Cantanhede, e viveu entre 1897 e 1918. Este compositor português, apesar de falecer com vinte e um anos, deixou um legado musical notável tendo em conta a sua juventude e a quantidade de obras produzidas. Sendo certo que uma boa parte delas foi composta durante o período da sua formação musical, antes de atingir a maturidade, no conjunto da sua obra é possível vislumbrar um compositor que poderia ter alcançado uma projecção absolutamente notável se continuasse o percurso que parecia previsto. Leonardo Jorge relata no seu livro “António Fragoso um génio feito saudade” uma conversa que teve com Pedro de Freitas Branco no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pelos anos 1980, sobre o jovem compositor português. E refere que dessa conversa gravou na memória a opinião do maestro nestes termos:

[...] António Fragoso tinha a envergadura necessária para se tornar o maior compositor português de todos os tempos. Era um músico intelectual. A sua vincada personalidade impunha-o tanto à nossa admiração, como o seu génio de compositor... e morrer aos vinte e um anos é quase não ter vivido (Jorge, 2008, 10).

É no sentido de estreitar a ligação entre o intérprete e o compositor que surge este projecto artístico, enquadrado no Mestrado em Música. Pretende-se aprofundar o conhecimento sobre o compositor, através da análise de duas peças para piano, uma mais escolástica e outra mais vanguardista. As duas obras serão confrontadas com o objectivo de perceber o percurso ideológico e musical e o que terá dado origem a duas obras de caracteres tão diferentes apesar do pouco distanciamento no tempo entre elas. É uma perspectiva sobre o compositor que ainda não foi explorada, esperando com isso trazer um avanço no conhecimento desta personalidade musical. É uma temática actual, dado que António Fragoso é um músico que está

a ser redescoberto, correndo, aliás, em 2018, a celebração do centenário da sua morte por todo o país¹.

Como ainda há poucas fontes relativas a este jovem compositor, deparámo-nos com alguma dificuldade na procura de informações, seja em formato áudio, seja em formato escrito. As gravações das peças de Fragoso são escassas e os registos escritos são maioritariamente arquivos manuscritos. Acresce o facto de que, por ter falecido muito jovem, António Fragoso não teve a oportunidade de terminar ou aperfeiçoar alguns dos seus manuscritos originando, por vezes, dúvidas por parte do intérprete (Jorge, 2008).

Apesar de todas as dificuldades e obstáculos, decidimos escolher este tema pelo facto de Fragoso estar presente no reportório pianístico estudado durante o nosso percurso académico, pela ligação pessoal à Associação António Fragoso e ao sobrinho-neto do compositor, Eduardo Fragoso. Também conhecemos pianistas que interpretam a obra deste compositor, nomeadamente Manuel Araújo e Margarida Prates. Acreditamos também que este pianista e compositor deve merecer a nossa atenção, pelo talento, inteligência e dedicação que possuía. Para um conhecimento fundamentado sobre este compositor, valemo-nos de recursos e fontes fidedignas, com vista a atingir os nossos objectivos. Assim sendo, visitámos a casa onde outrora viveu. Recebidos por Eduardo Fragoso, sobrinho-neto do compositor e activo divulgador da obra e personalidade desse pianista, tivemos a oportunidade de aceder a possíveis fontes que permitissem a investigação e realização de todo o trabalho. De facto, obtivemos o acesso às peças *Prelúdios Românticos* e *Poème du Soir* nesse mesmo encontro. Como este teve lugar na casa onde viveu o jovem pianista, houve a oportunidade de conhecer o edifício e o interior, o seu piano e o ambiente onde nasceu e cresceu o compositor, desde o mobiliário, às fotografias e até mesmo documentos oficiais de outros membros da família.

Conhecida a ambiência e o espaço onde António Fragoso cresceu, seguiram-se as reuniões com a Professora Doutora Shao Ling e com os pianistas Manuel Araújo e Margarida

¹ Para as comemorações do centenário, a Associação António Fragoso promoveu o programa cultural *In memoriam*, uma marcante manifestação cultural dispersa por 40 localidades no País e 8 no estrangeiro. Entre Outubro de 2017 e Outubro de 2018 realizaram-se cerca de 100 concertos em Portugal e no estrangeiro, para além de palestras outros eventos (<https://www.antoniofragoso.com/web2/programacao/> em Setembro de 2018). Também é notável que a Assembleia da República tenha feito passar no dia 7 de Dezembro de 2017 um voto de saudação à Associação António Fragoso através da moção apresentada pelas bancadas do PSD, PS, BE, CDS-PP e PCP, que mereceu aprovação unânime no plenário. Esta moção relevava a figura de António fragoso reconhecendo-o como “um caso admirável de talento musical raro e maturidade precoce, ceifados na flor da juventude pela vaga de gripe pneumónica” (<http://noticias.uc.pt/universo-uc/assembleia-da-republica-vota-por-unanimidade-voto-do-louvor-a-associacao-antonio-fragoso/>).

Prates, que auxiliaram no progresso desta investigação, na definição da estrutura deste projecto e na escolha das obras integrantes do recital, no âmbito do Projecto Artístico. A manutenção de um contacto regular permitiu avaliar o andamento do trabalho.

Entretanto, a análise musical das obras *Prelúdios Românticos* e *Poème du Soir* foi concluída. Também foi relevante a participação performativa no “Concerto de Janelas Abertas” realizado no dia 21 de Julho de 2018 na Pocariça, recriando uma noite musical da época, como se costumavam realizar, no adro em frente à casa onde viveu Fragoso.

Consideramos aqui que António Fragoso foi uma promessa (in)completa. Ou seja, por um lado foi incompleta porque, vivendo somente 21 anos, não teve oportunidade de estudar e compor mais, como seria seu desejo. Não fez formação pianística fora de Portugal como pretendia, para seguir as correntes musicais vanguardistas da época. Viveu num período socialmente conturbado e culturalmente pautado por uma mentalidade tradicionalista e conservadora. Muitos professores não abriam alas às novas correntes, nem tinham conhecimento musical actualizado ou disponível para tal. Mas, como toda a regra tem excepção, o jovem compositor teve no seu percurso musical a inclusão de professores devotos do progresso e abertos a ideias novas, sendo disso exemplo, Luís de Freitas Branco.

Mas todos esses obstáculos não foram suficientes para abafar o entusiasmo criador do jovem pianista e compositor. Podemos dizer que, por outro lado, ele foi uma promessa completa, pois, apesar de ter vivido tão pouco para os projectos que tinha, deixou um legado musical notável, tanto em qualidade, como em quantidade. Tendo composto a primeira peça aos 12 anos, parecia absorver todo o conhecimento que tinha à sua disposição e a que lhe fora possível aceder. Tinha um interesse e conhecimento invulgares pela cultura e música que se fazia pelo mundo. Era um músico intelectual dotado de uma personalidade muito forte e determinada.

Por todos estes motivos revela-nos uma pertinência merecedora de estudo. E, por ser um indivíduo com uma singularidade complexa, requer o esclarecimento de algumas interrogações que nos levaram à pesquisa.

Definido o tema do projecto artístico, surgiu a necessidade de levantar questões que auxiliassem a pesquisa sobre o tema e nos pudessem orientar. Assim sendo, levantámos questões a partir das características musicais de António Fragoso. Estas características deveriam

reflectir de algum modo a sua vivência do meio político, social e cultural, mas também as grandes correntes estéticas da sua época.

No decurso da investigação surgiu outro desafio, naturalmente relacionado com a obra musical. A dupla compreensão, musical e interpretativa. Uma seria respondida na procura dos traços da música tradicional na linguagem romântica e impressionista do compositor. Outra seria através da sua integração na nossa interpretação, como um todo, no momento performativo.

Este trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro constitui-se como um enquadramento teórico onde se definem os objectivos, apresentação da revisão de literatura e modelo e conceitos-chave. O segundo denomina-se “Em busca de António Fragoso”, no qual são abordados os factores que mais facilmente nos farão entender a razão de Fragoso ter sido uma promessa (in)completa. Por fim, o terceiro capítulo debruça-se sobre as duas peças que nos propomos estudar, numa visão analítica e performativa das peças. Assim, abordamos as obras na dupla perspectiva teórica e prática. Para cada uma das peças – *Prelúdios Românticos* e *Poème du Soir* – há uma contextualização, análise musical e experiências pessoais performativas. Para finalizar, as duas peças são analisadas em paralelo.

Capítulo I

Enquadramento Teórico

Para materializar este projecto foi necessário proceder a uma revisão da literatura existente sobre o assunto e a uma pesquisa de campo. A análise performativa decorreu da experiência pessoal da interpretação da música de António Fragoso.

O caminho percorrido exigiu a operacionalização de alguns aspectos, nomeadamente a pesquisa bibliográfica, encontros com personalidades relevantes, tratamento da informação recolhida, análise e comparação musical das obras e a sua interpretação ao piano. A *performance* constitui uma das metodologias, categorizada como experiência empírica.

Os campos de estudo que relacionámos com o tema do trabalho são o sócio-histórico, o estético e o da criação musical. A análise feita teve em conta a semântica, as componentes emocional e metafórica, bem como as técnicas de composição - fraseados, texturas, dinâmicas e timbres. Incluímos, ainda, a parte da experiência pessoal, como intérprete de Fragoso.

1.1 Objectivos

Este projecto artístico pretende contribuir para um melhor conhecimento do compositor português António Fragoso, com especial enfoque sobre a sua obra mais recentemente descoberta.

As obras eleitas são os *Prelúdios Românticos* e o *Poème du Soir*, presentemente editadas pela FRAMART². Não é costume tocar estas obras na mesma frequência que o restante repertório de António Fragoso, como acontece com a *Petite Suite*. São, portanto, obras relativamente desconhecidas do grande público.

De modo mais detalhado, pretendemos descrever o contexto em que viveu o compositor e o modo como o pode ter influenciado no seu comportamento, nas suas motivações e na sua produção musical.

² Disponibilizadas para aquisição através do website <http://www.antoniofragoso.com/web2/piano-2/> (consultado em Setembro de 2018).

Também pretendemos identificar as correntes estéticas predominantes em Portugal e no estrangeiro, no campo das artes e de modo especial na música, e que mais possam ter influenciado os comportamentos e a expressão musical do jovem, enquanto pianista e compositor.

Por último, procuramos identificar aspectos reveladores do carácter musical de António Fragoso, através da análise musical e interpretativa das peças escolhidas.

Pretendemos fazer a análise e comparação de duas composições de Fragoso, escritas em dois períodos de tempo, ainda que não muito distantes uma da outra. Uma, *Prelúdios Românticos*, escrita numa fase inicial e mais escolástica da sua produção musical. Outra, *Poème du Soir*, escrita de forma vanguardista para o contexto português, no final da sua curta existência. Pretende-se que a interpretação das duas peças em recital final de apresentação do Projecto Artístico, juntamente com obras de outros autores, permita transmitir uma compreensão clara e prática da referência musical de António Fragoso.

Um objectivo posterior a este mestrado é a concretização de um conjunto de concertos públicos de divulgação da música de Fragoso.

1.2 Revisão de literatura

Apesar de António Fragoso ser um compositor pouco conhecido e as suas obras pouco tocadas e estudadas, diversas entidades procuram combater esse facto. É possível, então, enumerar praticamente todos os estudos existentes sobre o compositor e a sua obra, desde uma vertente mais teórica, como livros e dissertações académicas, até uma vertente mais prática, como a publicação de CD's e partituras ou a divulgação musical por parte de instrumentistas a solo ou em grupo.

Dos estudos bibliográficos existentes, há que destacar três fontes: a tese de mestrado de Margarida Sousa Prates, o livro biográfico de Leonardo Jorge e a publicação sob a direcção de Paulo Ferreira de Castro, das actas do Colóquio interdisciplinar realizado em 2008, por iniciativa do Centro de Estudos de Musicologia e Estética Musical.

Margarida Prates é uma pianista concertista e professora que actua em salas de concerto em Portugal e no estrangeiro, conhecedora do repertório de Fragoso.

Paulo Castro estudou piano e composição, sendo autor de numerosos estudos musicológicos, co-autor de uma síntese da História da Música Portuguesa, desenvolvendo projectos

de investigação em torno das temáticas da significação e intertextualidade musical e das filosofias da modernidade.

As fontes acima referenciadas mencionam igualmente que António Fragoso é um compositor português que não deve ser esquecido e que, apesar de ter vivido poucos anos, revelava um visível e autêntico talento musical. Outra característica em comum é o facto de os três autores apresentarem a lista das obras compostas por António Fragoso, embora com níveis de detalhe diferentes.

Esses autores fazem abordagens sob diferentes ângulos. Margarida Prates faz a pesquisa e análise do arquivo musical de António Fragoso. Faz uma análise contextual e musical e transcreve sete manuscritos inéditos para piano. Paulo Castro e Leonardo Jorge incidem mais sobre a biografia do compositor, bem como sobre a descrição do contexto histórico e social português no início do século XX³.

Evidentemente que, incidindo sob pontos diferentes, a estrutura de cada documento revela-se diversificada. Na sua tese, Prates contextualiza primeiramente o acervo de António Fragoso, incidindo depois de modo particular sobre sete manuscritos. Deles faz a análise musical e respectiva edição crítica. Já o livro de Paulo Ferreira de Castro está organizado de modo a abordar o contexto histórico e biográfico de António Fragoso, o percurso académico, e as influências que Fragoso teve no seu tempo. Por sua vez, Leonardo Jorge organiza o seu livro principiando com o “cenário” que inclui a Pocariça e a família Fragoso, continua com a “tragédia”, sobre a gripe pneumónica, dedicando depois um longo capítulo a “uma história de 21 anos” – a biografia de António Fragoso –, onde descreve não só os feitos obtidos por Fragoso, como as circunstâncias adversas contra as quais persistiu a fim de seguir a sua vocação musical. Leonardo Jorge conclui com “depois da tragédia”, um capítulo em que descreve o que ocorreu após a morte de António Fragoso. Relativamente aos métodos usados para estas fontes, os três autores optaram por recorrer à documentação inédita e material de arquivo. São usadas as cartas redigidas por Fragoso, os jornais da época e outros manuscritos.

³ Em muitos momentos iremos citar indirectamente António Fragoso através destes autores, aos quais atribuímos total credibilidade e segurança relativamente aos conteúdos relacionados com os registos escritos do pianista. A reserva que existe relativamente ao acesso aos originais dos escritos de António Fragoso, durante a preparação deste trabalho, tem a ver com a preparação da edição das cartas de António Fragoso, estando previsto para muito breve o lançamento da obra, da autoria de Barbara Aniello.

Leonardo Jorge tinha como objectivo específico assinalar os 90 anos da morte do pianista e compositor, no âmbito do programa cultural promovido pelo Município de Cantanhede. No entanto, é inequívoca a intenção dos três autores de aprofundar os conhecimentos sobre António Fragoso, servir de estímulo para futuros estudos que pudessem surgir sobre Fragoso, enriquecer a musicologia portuguesa, aprofundar os conhecimentos sobre a vida musical e artística portuguesa no início do século XX, contribuir para a divulgação do nome e obra deste português, e contribuir para a recuperação e valorização dos elementos patrimoniais portugueses. Quanto aos resultados, as três fontes conseguiram um objectivo em comum, divulgar a vida e obra de António Fragoso, enaltecendo-o como um importante marco na história da cultura portuguesa do século XX.

É de salientar o trabalho de Margarida Prates com a transcrição e edição crítica dos manuscritos musicais, pela elucidação sobre as bases de inspiração de Fragoso, assim como do seu início de actividade como compositor. Para além deste trabalho específico, fez o levantamento do espólio musical na sua globalidade, trabalho que ainda ninguém fizera. Esta actualização permitiu que a comunidade científica, e sociedade em geral, alargassem o conhecimento da obra musical deste compositor.

Fora do universo bibliográfico, formaram-se dois grupos musicais distintos que se relacionam com António Fragoso, ambos em 2015: o Quarteto António Fragoso e a Charamela⁴.

Além da bibliografia editada e dos grupos musicais fundados, mais iniciativas de promoção do compositor António Fragoso se têm criado. A título de exemplo está a fundação da Associação António Fragoso (AAF) criada pelos familiares do músico; a edição de obras não editadas, por Alexandre Delgado; a organização de concertos em Portugal e no estrangeiro; a criação da Academia de Música António Fragoso, na Pocariça; a ligação entre a AAF e a Academia Internacional Aquiles delle Vigne; a doação do espólio de António Fragoso à Universidade de Coimbra por parte da AAF e a promoção que foi feita relativa ao centenário da morte do compositor, através de uma programação que teve mais de 100 concertos agendados, no ano de 2018.

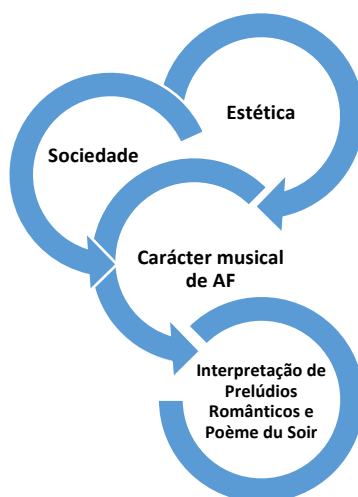
⁴ A Charamela da Universidade de Coimbra, sob a direcção do maestro Francisco Relva Pereira é um projecto da AAF, no âmbito de um protocolo com a instituição académica (<http://www.uc.pt/patrimoniodehumanidade/participantes/franciscocorelvapereira>, consultado em Setembro de 2018).

Entendemos que, tanto este projecto artístico como as três bibliografias descritas, procuram a divulgação do compositor e pianista António Fragoso, revelando novos dados e apresentando estudos novos sobre esta figura musical. Todavia, os ramos de estudo e os respectivos resultados são, naturalmente, diferentes e muito diversos: Paulo Castro, Leonardo Jorge e Margarida Prates escrevem a sua literatura assentes numa matriz musicológica ou biográfica, enquanto que nós dissertaremos sobre António Fragoso na perspectiva da *performance*.

1.3 Modelo e conceitos-chave

Para facilitar o entendimento de Fragoso, foi organizado um modelo conceptual que relaciona as palavras-chave que orientam o presente projecto artístico. A compreensão de António Fragoso passa pela abordagem e assimilação dos conceitos que aqui se destacam.

Figura 1 – Modelo e conceitos-chave



Este modelo propõe a estética e a sociedade como factores moduladores do carácter musical de António Fragoso, afluindo para a produção musical em análise, os *Prelúdios Românticos* e *Poème du Soir*. Por outras palavras, o esquema traduz a ideia de que a estética e a sociedade podem ter formado bases de influência do carácter musical de Fragoso, com expressão diferenciada nas peças em apreço. Na verdade, todo o entendimento que possamos ter sobre os factores externos que podem ter cunhado Fragoso como podem ter modificado

o carácter musical que imprimiu à sua produção, nos será útil para interpretarmos as suas obras, numa *performance* bem fundamentada, com um olhar diferente e informado.

Além do mais, se o intérprete integrar a contextualização e a análise, poderá dar uma interpretação renovada, ainda que afastado daquela época. Poderá ser útil, desse modo, ter uma visão mais distanciada mas mais ciente, precisa e imparcial.

A estética, enquanto organização e apreciação do belo, remete-nos não só para o campo filosófico, como para o artístico. Tendo como significado “percepção, sensação”, do grego *aisthesis*, a estética indaga sobre a essência e intuição da beleza, assim como sobre as bases e natureza da arte. A estética também levanta questões sobre o objectivo da arte, a sua relação com o emocional humano e os seus mecanismos de actuação. Relativamente à arte, este ramo da filosofia procura esclarecer quanto ao significado do prazer artístico e do potencial humano no entendimento do conteúdo. Ainda a nível da arte, a estética analisa os mais diversos estilos artísticos.

No que toca a Fragoso, ele deveria ter um propósito em cada peça que compunha, provavelmente com ligação ao plano emocional, permitindo uma sensação muito própria e particular em cada uma.

Há ainda que considerar que a estética reflectida nos *Prelúdios Românticos* é, naturalmente, diferente da do *Poème du Soir*. Enquanto que na primeira verificamos uma linguagem e estrutura musical mais conservadoras, a segunda peça evidencia-se mais vanguardista.

O papel do pianista será transformar uma partitura numa *performance* sonora, gerando diversos estados emocionais em quem a ouve, proporcionando momentos de intensidade, exaltação ou relaxamento. No pressuposto de que é possível conhecer as intenções de Fragoso e as causas por detrás de cada uma, o intérprete ao integrar a estética das diferentes linguagens musicais, poderá diferenciá-las de maneira consciente. E intencionalmente, sob controlo, pode desse modo contribuir com a *sua* interpretação das peças.

Indo mais fundo, não só o músico terá de diferenciar os diferentes estilos patentes em cada uma das obras, como terá a responsabilidade de interpretar com coerência cada uma das linguagens, usando, para tal, o pedal adequado, as técnicas de braço mais indicadas para cada caso e um fraseado coerente e adequado a cada peça, a cada estilo de composição.

A sociedade da sua época estava em convulsão, e este jovem era um observador atento da realidade, pelo menos no que dizia respeito às áreas da arte e da cultura. Por outro lado,

há que ter em conta a mentalidade de alguns professores de António Fragoso, mais conservadora e longe do vanguardismo, já impulsionado nos países mais desenvolvidos da Europa. O pianista chegou a manifestar-se em relação à inércia cultural, de que eram acusadas algumas figuras públicas, como Júlio Dantas⁵:

Fragoso mostrará ter poucas ilusões a respeito do meio musical lisboeta, que acusará ocasionalmente de snobismo, pedantismo, ignorância e falta de sentimento estético (...) principalmente em virtude de um ambiente opressivamente rotineiro e propenso a favoritismos, sob autoridade monolítica de Júlio Dantas (Castro, 2010, 88).

Enfim, o carácter musical do próprio compositor terá sido influenciado pela estética, pela sociedade e pela sua experiência pessoal, espelhando-se também nas peças que são alvo de estudo neste projecto.

⁵ Júlio Dantas foi uma proeminente personalidade política, intelectual e social portuguesa do século XIX. Nasceu a 19 de Maio de 1876 e faleceu a 25 de Maio de 1962. Licenciado em medicina, foi dramaturgo e professor do Conservatório Nacional, chegando a ser Director da Secção de Arte Dramática e do próprio Conservatório Nacional. Detentor de uma carreira notável e diversificada, passou pela Academia das Ciências que chegou a dirigir e dedicou-se a uma intensa actividade literária, intelectual e política, terminando a sua carreira como embaixador de Portugal no Brasil. Enquanto escritor passou por variados géneros literários, desde a poesia, o teatro, o conto, o romance e a crónica até ao ensaio e a tradução, como é o caso do Rei Lear de Shakespeare. Entre as suas peças teatrais mais conhecidas estão *A Severa* e *A Ceia dos Cardeais*. A intensidade desta personalidade e a sua presença absolutamente notável em tantos campos da vida pública portuguesa levantou muitas inimizades, sendo considerado retrógrado por alguns, como foi o caso de Almada Negreiros, que lhe dedicou o *Manifesto Anti-Dantas*. Este manifesto era claramente a visão dos aderentes ao movimento modernista português que teve na revista *Orpheu* o seu marco inicial, em 1915. A sua versatilidade política levou-o a conseguir estar presente desde a I até à VII legislatura, entre 1935 e 1961. Na política foi considerado oportunista porque o seu perfil teve diversos matizes, tendo passado como simpatizante do Partido Progressista (Monárquico), Membro do Partido Reconstituente (Republicano), Presidente do Directório do Partido Nacionalista, Sidonista, Membro do Partido Republicano Nacionalista e Dirigente da União Nacional Republicana. Apesar de tudo, pelo seu anticlericalismo, acaba por contrariar de certo modo a imagem social conservadorista porque casou civilmente e recusou um funeral católico. (http://app.parlamento.pt/PublicacoesOnLine/OsProcuradoresdaCamaraCorporativa%5Chtml/pdf/d/dantas_julio.pdf, em 1/7/2018)

Capítulo II

Em busca de António Fragoso

Este trabalho procura aprofundar os conhecimentos sobre António Fragoso, analisando-o numa perspectiva diferente da dos estudos que se têm vindo a realizar. Para alcançar os objectivos propostos, recorreremos a fontes bibliográficas, a um modelo teórico, e de trabalho de campo. Este consistiu na visita à casa de família, reunião com Eduardo Fragoso, diálogo com os pianistas Margarida Prates e Manuel Araújo e a participação no “Concerto de Janelas Abertas”. Este concerto foi a recriação dos serões vividos pelo compositor, sua família e amigos íntimos no ambiente da sua aldeia.

Seguidamente e na procura das raízes do compositor, iremos tecer um apontamento biográfico, após o que abordaremos os três pontos que consideramos fundamentais para o entendimento da promessa (in)completa que foi Fragoso. Um, perceber o modo como o contexto do século XX o influenciou, e disso daremos conta referindo-o como *um pensamento inconformado*. Outro, tendo como subtítulo *novas correntes numa cultura retrógrada* permitirá localizá-lo na confluência das correntes estéticas que vigoravam no início daquele século e que decerto tiveram um impacto nas suas composições. O terceiro, designado por *o carácter musical de António Fragoso* leva-nos a compreender o carácter musical do compositor.

O primeiro contacto de António Fragoso⁶ com a música deu-se na aldeia da Pocariça, ainda na infância, pelo seu tio António dos Santos Tovim. Em criança é descrito como sendo muito curioso e possuidor de uma inteligência muito viva, sendo clara a sua inclinação para a música (Jorge, 2008).

⁶ António de Lima Fragoso nasceu a 17 de Junho de 1897, na aldeia de Pocariça. O seu nome proveio do facto de o seu avô materno se chamar António, e de nascer no mês e na rua de Sto. António. Filho de Viriato de Sá Fragoso – médico, e de Maria Isabel de Sá Lima, António Fragoso teve uma infância num lar acolhedor, com os seus três irmãos: Maria do Céu, Carlos e Maria Isabel; dezoito anos mais tarde, nascia a sua irmã Maria Fernanda de Lima Fragoso, única filha do casal que sobreviveu à pneumónica.

Dado a sua manifesta tendência e gosto, Fragoso decide dedicar-se à música profissionalmente, ainda que contra a vontade de seu pai. Para isso, escolhe a festa da Páscoa para comunicar que deseja interromper o Curso Superior de Comércio e dedicar-se inteiramente à música. Isto ocorre no ano em que completa 17 anos e a escolha desta data é interessante, já que o ambiente dessa época na festividade era caracterizado pela união entre os aldeãos, onde imperava um ambiente familiar e pacífico. O facto pode indiciar uma certa astúcia e gestão inteligente dos seus planos.

A festa da Páscoa, tal como outras, era animada pela banda da Pocariça, da qual alguns familiares do compositor António Fragoso faziam parte, depreendendo-se daqui a ligação da influente família Fragoso à música. É sabido que o jovem presenciava e atentava às actuações da banda e não perdia um arraial, denotando um apreço pela música popular que iria refutar mais tarde (Jorge, 2008).

A aldeia da Pocariça era uma terra com algumas tradições culturais e musicais, e além do interesse e ligação absolutos que estabeleceu com a arte musical, Fragoso cultivou um outro interesse, que iria complementar o primeiro, a da escrita. Supomos que este gosto remonta à instrução primária e prosseguiria até ao Curso Geral dos Liceus, que conclui com a idade de 15 anos. Os professores que teve ao longo deste percurso poderão ter dado a António Fragoso o interesse pela cultura, pela escrita e por um pensamento crítico, nomeadamente Joaquim Pessoa da Fonseca (Jorge, 2008).

É sabido que já com quinze anos terá dirigido uma carta a Adriano Merêa, professor do Conservatório, pedindo-lhe “indicações sobre coisas de literatura musical”. Isto indicia uma certa avidez pelo conhecimento. De tal modo que, mais tarde, quando se encontram, Merêa dá conta de como Fragoso estava a par dos nomes impressionistas em voga naquela altura. Mais tarde o professor assiste a um concerto constituído somente por obras do jovem pianista, referindo-se a elas como tendo carácter e influência muito forte da linguagem impressionista (*apud* Jorge, 2008).

Fragoso veio a tornar-se um cultor da escrita, nomeadamente no género epistolar, e articulista do *Correio de Cantanhede*.

Mudou-se para o Porto a fim de continuar os seus estudos no Curso Geral dos Liceus. Prossegue, entretanto, os seus estudos pianísticos com Ernesto Maia, que por sua vez tinha sido aluno da pianista Marée Jaell, em Paris, com a qual estudou um método original de

ensino aplicado às crianças. Entende-se daqui que poderá ter beneficiado de um ensino adequado. Com este professor evoluiu na arte do piano, como comprovam os compositores que integram as suas audições na classe deste seu mestre, nomeadamente Mendelssohn e Godard que interpretou no Salão do Centro Comercial do Porto.

Apesar de estar longe de casa, não se terá desligado nunca da sua aldeia, mantendo ligações afectivas muito fortes com a Pocariça. Aliás, desde cedo essa ligação é manifesta, com a sua primeira obra, *Toadas da minha Aldeia*, composta para canto e piano, aos doze anos. Esta composição traduz um olhar reflexivo e o ressoar de uma memória que o remetia para os passeios que dava nos terrenos de cultivo da sua terra natal. Talvez a paisagem e o colorido induzissem a inspiração do compositor.

Quando ele apresenta esta composição a um grande amigo seu, Jorge da Cruz Jorge, este logo angariou um pequeno coro de senhoras da Pocariça para cantarem as *Toadas da minha Aldeia* no primeiro dia do ano de 1913 as quais se tornam dedicatórias desta peça (Jorge, 2008).

O percurso de Fragoso acaba por se intersectar com Lisboa em 1912, onde toma conhecimento de que o Conservatório Nacional abria um concurso na classe de piano para pensionista do Estado, no estrangeiro. Concorre, mas não consegue entrar. O que conseguiu foi, aproveitando a ida à capital, contactar com a casa Valentim de Carvalho, para editar a sua primeira composição. Mais uma vez se vê a determinação, interesse e paixão deste jovem pela música. A ida à grande cidade deu os seus frutos e, em 1913, inscreve-se no Conservatório Nacional de Lisboa.

No Conservatório, teve Tomás Borba⁷ a harmonia, Luís de Freitas Branco⁸ a Acompanhamento e Leitura de Partituras, e Marcos Garin, a Piano.

⁷ Tomás Borba, enquanto compositor e pedagogo, inovou na pedagogia da música em Portugal, principalmente pela introdução de Canto Coral nas escolas. Era um sacerdote católico, amigo de Manuel Arriaga e Teófilo Braga. Concluiu dois cursos, o Curso Superior de Letras e o do Real Conservatório Nacional, onde se torna o primeiro professor a reger a cadeira de História da Música, a partir de 1911. Foi docente de solfejo e de canto coral, introduzindo os métodos de solfejo entoado para incentivar a sua inserção nas escolas portuguesas. Foi igualmente director da Academia de Amadores de Música, escola que Fragoso chegou a frequentar, onde acolheu Fernando Lopes Graça (que estava proibido de leccionar pela PIDE). De seus discípulos constam Francina Benoît, António Fragoso, Pedro de Freitas Branco, Luís de Freitas Branco, Rui Coelho e Ivo Cruz, todos nomes sonantes que tiveram repercussão no tempo (Toponímia de Lisboa, a 12/9/2018).

⁸ Luís de Freitas Branco foi um teórico, musicólogo, pedagogo, conferencista, crítico e compositor, apelidado frequentemente como o “introdutor do modernismo em Portugal”, responsável pela aproximação da música portuguesa à composição europeia em voga na época. Estudou inicialmente com Tomás Borba, Augusto Machado e Luigi Mancinelli; em 1911, contactou, em Paris, com Debussy e familiarizou-se com o Impressionismo musical, estudando com Gabriel Grovlez (que, por sua vez, estudou com Gabriel Fauré). Quanto às suas obras, Freitas Branco adopta uma linguagem neoclássica, com

Destes três professores, estabeleceu uma relação ainda mais próxima com Luís de Freitas Branco. Relativamente a esta relação, apesar da pouca diferença de idade, é sabido que Fragoso dedica o seu *Nocturno em Ré bemol Maior* ao mestre, mostrando a sua admiração. É muito provável que ambos tenham tido uma convivência fora do contexto académico, como já acontecera com outros alunos de Luís Freitas Branco, até porque este exercia a sua função de pedagogo com dedicação e entusiasmo. Carmelo Rosa afirma que, para além de Freitas Branco apreciar as virtudes musicais do seu estudante, ainda lhe confiava a interpretação das suas próprias obras, devido às suas qualidades interpretativas (Rosa, 2010). Telles refere uma carta do Dr. Viriato Fragoso, endereçada ao compositor, após a morte do filho:

Pessoa da minha amizade acaba de mostrar-me o 'Diário de Notícias' de ontem em que V^a Exc^a (...) se digna também fazer a apreciação da individualidade artística do meu saudoso e querido filho António. E fá-lo em termos tão elevados e tão penhorantes para a sua memória (...) Muitas vezes o meu querido filho me falou em V^o Exc^a, com o coração sempre reconhecido à estima que V^a Exc^a lhe dispensava e à benevolência com que sempre lhe ouvia as suas composições (apud Telles, 2010, 176).

Haveria, pois uma saudável relação entre os dois compositores, unidos pela música. Freitas Branco terá agido em favor da divulgação da obra do discípulo, por várias vezes. Forneceu partituras de António Fragoso ao pianista José Vianna da Motta para que fossem incluídas num dos seus concertos, o que não acabou por acontecer. Em 1942 realizou uma conferência sobre António Fragoso, na Emissora Nacional (Telles, 2010). Na sua História Popular da Música, afirma que o jovem que partira com 21 anos era um dos maiores vultos da música portuguesa do seu tempo (Branco, 1943).

De acordo com Telles (Telles, 2010), é possível observar influências comuns entre as composições de Fragoso e as de Luís de Freitas Branco, no seu período de composição entre

clareza formal e objectividade, ainda que com marcas do modernismo. Este compositor estabelecia nas suas obras uma visível relação entre a música e literatura, como o poema sinfónico *Depois de uma leitura de Guerra Junqueiro*. Um outro poema sinfónico seu, *Antero de Quental*, foi estreado em concerto sob a direcção de David de Sousa, em Lisboa, uma obra programática de inspiração literária. É de acrescentar que o compositor privilegiará a orquestra como meio de expressão; apesar disso, o Piano sempre se manteve como pivot no contexto da sua pesquisa estética e criativa (Casa da Música, a 12/9/2018; Castro, 2010).

1907 a 1909, nomeadamente com Chopin, Liszt, Franck e Tomás Borba. Em relação à forma chegam ambos a usar esquemas tradicionais e em forma tripartida. Na harmonia, zonas de experimentação. Num segundo período de composições de Luís de Freitas Branco, entre 1911 e 1917, são aproximadas pela presença de escalas de tons inteiros, a harmonia com acordes mais complexos como os de sétima, de nona e de décima terceira, frequentemente alterados e com notas agregadas. De acordo com a mesma autora, esta mudança de linguagem na composição de Freitas Branco deu-se pela descoberta da obra *Pelléas et Melisande*, de Debussy, que originou a adopção de traços estilísticos de cariz impressionista.

António Fragoso, Luís de Freitas Branco e Debussy estão relacionados por uma ligação contextual. Os três foram contemporâneos e tinham consciência do estado em que se encontrava o mundo e a arte que se fazia. Mas sobretudo é possível verificar uma admiração dos dois portugueses para com o compositor francês. Esta ligação é importante para uma melhor percepção do *Poème du Soir* e da sua *performance*.

No conservatório fez um percurso exemplar, com muito esforço e dedicação, pois em 1914 fez o equivalente a cinco anos em apenas quatro meses, com 17 valores, algo inédito na história daquela instituição. Todo o empenho usado para vencer na arte musical foi anunciado pelo jornal *Ecos de Cantanhede*⁹, o que nos indica a popularidade alcançada por Fragoso.

Essas conquistas seriam renovadas no ano de 1915 com novos desafios e novas superações. Termina o 5º grau de piano, frequenta pela primeira vez a classe de harmonia e é incentivado por parte de alguns professores a abandonar a linguagem oitocentista, devendo dedicar-se a novas linguagens. Foi neste contexto que nasceu a composição *Poème du Soir*.

Quando estava fora do ambiente lisboeta e regressava à Pocariça nas férias, Fragoso tinha por hábito reunir-se em casa com os seus familiares e amigos mais íntimos, como Lourenço Varela Cid, Botelho Leitão e Fernando Cabral. Nesses encontros nocturnos, a sua morada enchia-se de música.

A sua qualidade artística e virtuosística ia crescendo, pelo que, nos concertos em que actuava, era muito aplaudido pela sensibilidade e interpretação de obras de grande exigência técnica. Actuou a solo e em pequenos agrupamentos. Tocou com cantoras - chegou a tocar

⁹ *Apud* Jorge (2008).

com alunas de canto alguns *Lieder* de Schumann - e com Violino, juntamente com o seu grande amigo Fernando Cabral, num *duo* que se tornou sensação na época, por todo o país (Jorge, 2008). Essas experiências e respectivo reportório deram-lhe certamente um entendimento mais aprofundado da música de câmara. Uma das obras que comprova essa propriedade musical que ia ganhando na composição de música de câmara é a *Suite Romantique*¹⁰ (*Suite Romântica*), para violino e piano, composta em 1916, que Fragoso chegou a tocar com Fernando Cabral (Prates, 2014).

O jovem era um virtuoso no piano, não só em concerto, mas igualmente nas provas que prestava no meio académico. A prova de conclusão do Curso Superior de Piano, que prestou de modo brilhante, foi feita com obras de elevada dificuldade técnica, tendo obtido a nota máxima. Uma das peças executadas foi a *Mazzeppa* de Liszt.

O virtuosismo reflecte-se em algumas das obras de Fragoso, onde, para além de explorar sonoridades e possibilidades técnicas, imprime um nível técnico elevado, testando as suas capacidades de compositor e executante. Esta condição verifica-se nos *Prelúdios Românticos*, sobre a qual o autor refere que apresenta dificuldades que filtram o número de pianistas que a podem tocar (Prates, 2014).

Como compositor, a sua evolução era crescente, tendo incluído por diversas vezes obras suas em concertos. Um desses concertos deu-se no Casino da Curia, no qual interpretou a segunda parte do seu trio, o *Arabèsque* de Debussy e a *Rapsódia* de Brahms. Por este programa apercebemo-nos como se interessava por Debussy, nunca deixando de lado os compositores da época Romântica que tanto estimava. Para Tomás Borba, Fragoso seria uma das maiores esperanças musicais da escola artística portuguesa (*apud* Jorge, 2008).

É importante percebermos que, naquela época, era incomum compositores de estilos musicais tão contrastantes como Brahms e Debussy estarem inseridos num mesmo programa

¹⁰ Achamos que esta peça tem muitas similaridades com os *Prelúdios Românticos*, tendo sido compostas com dois anos de diferença. Há melodias muito singelas, ingénuas e que denotam um carácter de sinceridade, sobrevoando num espaço intemporal, assim como melodias profundas e dramáticas. As duas obras são dotadas de lirismo, com momentos que trespassam o ouvinte com harmonias intensas e apaixonantes, de uma densidade que nos prende a atenção. Os quatro andamentos que compõem cada uma das obras são distintos e contrastantes, ambas transmitem as mais diversas emoções ao público que as ouve, levando-o a um estado tanto reflexivo como dramático ou mesmo melancólico. Em ambas as peças, o *performer* terá de recorrer à sua técnica instrumental para respeitar a estética musical pretendida pelo compositor, aplicando toda a sua emoção e concentração na música que flui.

de concerto. A Grande Guerra agudizara a incompreensão e desentendimento entre as culturas germânica e francesa, onde Brahms não seria valorizado em Paris, nem Debussy em Berlim. Fragoso, que se encontrava numa extremidade da Europa, estava numa posição favorável para aprender reportório e cultura musical sem qualquer limitação (Caballero, 2010).

É sabido que improvisava regularmente, sendo o som produzido melancólico e triste, como se de um “Chopin impressionista” se tratasse (Jorge, 2008). Poderá isto querer dizer que Fragoso, conseguindo uma fusão, usava uma linguagem que se enquadrava nos estilos romântico e impressionista? A vertente de improvisador poderia revelar a sua aproximação a Chopin, pelo lirismo e expressividade. Quer nos *Prelúdios Românticos*, quer no *Poème du Soir* podemos perceber esta faceta de improvisação¹¹.

A fusão de estilos na obra de Fragoso pode dever-se ao conhecimento que tinha sobre um vasto número de compositores. Regularmente fazia reflexões críticas acerca do que lia, tanto por carta, como em intervenções académicas.

No seu penúltimo ano de vida compõe *Três Peças do Século XVIII*, *Les Coquillages*, *Soleils Couchants*, *Chanson d'Automne* e *Sérénade* e *Nocturno em Ré bemol Maior*. Das seguintes obras não se tem a certeza se são do ano 1917, embora tal seja provável. São elas *Nocturno em Si bemol menor*, *Prelúdio do 2º caderno*, *Pensées Extatiques* e *Canções do Sol Poente*.

Pelo nome e constituição harmónica das obras constata-se a propensão para a então música moderna francesa, onde a linguagem impressionista, vanguardista, já imperava.

A notícia da morte de Debussy foi um verdadeiro desgosto para Fragoso, tendo-a descrito como uma luz que se apaga, deixando-o um pouco mais só (Jorge, 2008).

Contrariamente à satisfação e agrado que tinha pela *performance* e composição, a área do ensino não lhe era de todo apelativa, pela experiência pouco estimulante das aulas particulares que deu (Prates, 2014).

A sua determinação para a música era notável e viria a concorrer novamente como bolista do Estado, desta vez para estudar em França. Estava confiante de que a prova iria ser um sucesso, mas acabou por não conseguir, dado o agravamento do seu estado de saúde e

¹¹ Adiante, nas análises musical e performativa, daremos nota da presença destes aspectos.

consequente fatalidade. Tinha, inclusivamente, contactado com Vincent d'Indy¹², que o aceitou como aluno. Este professor e compositor francês preconizava, entre os seus princípios pedagógicos, a inserção de uma perspectiva historicista da música no ensino da composição. Coloca-se, inclusivamente, a possibilidade de esta linha historicista da música ter influído na escrita das *Três peças do século XVIII*.

O jovem sente-se contrariado pela estagnação a que está votado em Portugal e motivado a perseguir ideias modernas e progressistas. Numa carta que dirige a Jorge da Cruz Jorge falando sobre o *Carnaval* de Robert Schumann, exalta a figura do compositor e salienta a necessidade de uma renovação musical (*apud* Jorge, 2008).

É também conhecida a posição de António Fragoso relativamente ao funcionamento do ensino e a qualidade da música em Portugal¹³. Sobre as soluções que Fragoso propõe para responder às exigências da educação musical daquele tempo, manifesta-se contrário à disciplina que Rui Coelho tencionava criar no Conservatório sobre a música feita em Portugal. Contestava tal projecto porque, na sua opinião, a música popular portuguesa é pobre e imprópria como material para música séria. Refere que a música que se tem construído sobre uma melodia popular perde invariavelmente o interesse, o seu carácter e tonalidade, ainda que tendo uma harmonia e linguagem interessantes. Como tal, quem deseja instituir uma escola de música nacional deverá criar melodias novas, numa tonalidade moderna que transparea uma atmosfera inovadora e original.

Segundo Leonardo Jorge há alguma incoerência por parte de Fragoso, na medida em que este refuta a qualidade da música popular portuguesa, mas dela bebe, também, como fonte de inspiração.

Gostaríamos de esclarecer, no entanto, que, na nossa opinião, não se trata de uma incoerência. Na verdade, uma coisa é discordar de como um tipo de música é feito, outra é conhecê-la e tentar melhorá-la. Se não tivesse conhecimentos elevados e bem fundamentados, contentar-se-ia com a simplicidade da música popular portuguesa. Claro que primeiro é preciso conhecer, para depois analisar se é preciso melhorar algo. Encontramos a seguinte referência de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça:

¹² Paul Marie Théodore Vincent d'Indy (1851-1931), professor da *Schola Cantorum* de Paris, somente aceitava alunos que lhe fornecessem provas de verdadeiro talento e determinação.

¹³ O que decorre do conteúdo das cartas de António Fragoso, referidas por Leonardo Jorge (2008).

revela António Fragoso (...) uma real sensibilidade poética, traduzida numa linguagem harmónica de certa novidade para a época, haurida de Debussy e de Fauré, sem prejuízo de uma inspiração que com frequência vai beber às fontes da música nacional e que porventura viria a definir uma orientação estética de raiz verdadeiramente portuguesa (Borba & Lopes Graça, 1996, 531).

Sabe-se que Fragoso estava a preparar um livro, *Cartas a Maria*. Contam-se várias destas cartas, que são dirigidas a uma misteriosa destinatária. Margarida Prates considera que poderá ser uma receptora imaginária, servindo de pretexto para o seu autor discursar sobre diversos temas, transformando-se frequentemente em artigos de opinião. Estas cartas nunca foram enviadas, permanecendo sempre no seu formato de conto (Prates, 2014).

Nos primeiros dias de Outubro do ano de 1918, Fragoso começa a sentir-se débil, muito frágil. Surgem-lhe as ideias para o segundo andamento da sonata para violino e piano que estava nessa altura a compor. No entanto a *pneumónica* começava a impor-se, impedindo-o de continuar. O seu estado foi-se agravando mas nem isso o impediu de pensar e viver a música com intensidade. Algum tempo antes de falecer, exteriorizava alguma agitação, falava sem cessar, idealizava o seu futuro triunfante na música, a superação de obstáculos e os seus planos vindouros, um dos quais seria viajar pelo mundo (Jorge, 2008).

Acaba por falecer a 13 de Outubro, acreditando-se que a última peça que interpretou foi *A morte de Ase*, da obra *Peer Gynt*, de Grieg¹⁴.

Passados seis dias da sua morte, o Conselho Escolar do Conservatório de Lisboa menciona na acta da sua sessão um voto de pesar pelo falecimento de António Fragoso. Em 1958, numa homenagem no 40.º aniversário da morte do jovem, João de Freitas Branco refere que o lugar de António Fragoso ficou vago e que nenhum dos compositores portugueses daquele tempo trouxe uma mensagem que tivesse qualquer semelhança àquela que seria a sua (Castro, 2010).

¹⁴ A última partitura aberta encontrada no piano, tocada antes de se recolher para descansar.

Um pensamento inconformado

Fragoso viveu os últimos anos da sua vida numa época altamente conturbada, minada pela guerra e pela instabilidade política e social.

Decorrente dos conflitos, os países isolaram-se e tornaram-se defensivamente nacionalistas. Isso teve repercussões na cultura. Tanto artistas como instituições públicas e de ensino, seguiam esta corrente ideológica, movidos pelo sentimento de valorização interna, patriotismo e unificação da sua nação.

Fragoso tinha consciência dessa instabilidade, estava ao corrente das notícias e acontecimentos da época. Tendo residido em Lisboa, pôde presenciar de perto os ecos das convulsões europeias, as consequências de alguns golpes políticos, o fecho do Conservatório Nacional e os movimentos sociais e culturais. Alguns professores e directores das instituições que frequentou eram bastante tradicionalistas, marcados por ideologias algo extremas. Ele chega a referir em carta o seu desgosto pelo estado em que se encontrava o ambiente musical lisboeta, marcado por inteligências de espírito mesquinho, incompatíveis com a ideia de progresso (*apud* Prates, 2014).

Historicamente, a humanidade atravessava em conjunto a 1ª Grande Guerra Mundial, de 1914 a 1918, agudizada pela Guerra das Trincheiras. Foi o desmoronamento da sociedade, da cultura e da economia. O mundo experienciou um combate industrializado e com novos engenhos tecnológicos - metralhadoras, gases mortais e tanques. A crise económica agudizou-se, com conflitos sociais, económicos e políticos. Assistiu-se à Revolução Socialista Soviética, em 1917, que levantou uma onda de revoluções comunistas por todo o continente Europeu.

Em Portugal os impactos faziam-se sentir. Em 1897, ano de nascimento de Fragoso, surge um novo governo político que determina o fim de quatro anos de governo regenerador e o regresso do Partido Progressista. Contudo, revela-se contraditório na concretização do seu projecto político e o país mantém-se instável. É criada a Carbonária Portuguesa, focada na prossecução de objectivos político-conspirativos e que viria a estar por detrás dos acontecimentos de 1908 e 1910 e da Implantação da República. Em 1907, há um Golpe de Estado que dá início à ditadura de João Franco e três depois é implantada a República. Logo nesse ano organizou-se a primeira greve da República e foi decretada a expulsão dos Jesuítas e outras acções contra as ordens religiosas. Passados dois anos, fundaram-se mais dois partidos

e realizaram-se mais greves. Em 1913, criou-se o primeiro governo partidário e tentativas revolucionárias por parte dos monárquicos. Em 1916, confirmando os piores receios, a Alemanha declara guerra a Portugal. Em 1917 dá-se uma revolta militar liderada por Sidónio Pais, que assume a presidência da República, mas morre num atentado no ano seguinte.

Porém, juntamente com a guerra, outra e não menor calamidade se abateu sobre a humanidade. A gripe pneumónica, ou gripe espanhola, difundiu-se à escala planetária. Esta epidemia ceifou a vida a mais de 40 milhões de pessoas entre 1918 e 1919. Em Maio de 1918, a população portuguesa é atacada. Famílias inteiras faleciam, aldeias despovoavam-se e, como agravante, faltavam médicos porque muitos deles estavam mobilizados em França ou nas províncias ultramarinas. Devido à guerra, faltavam medicamentos e recursos assistenciais. Para além de Fragoso, morrem outros artistas como o maestro David de Sousa (1880-1918) e o pintor Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918).

A gripe pneumónica exacerbou ainda mais a crise que Portugal atravessava. A agitação política e militar e as greves eram constantes e a guerra repercutia-se na fome e na miséria, bem como na fuga migratória. A taxa de mortalidade chegou a ser tão elevada que os sinos das igrejas se mantinham calados, fazendo-se os funerais em silêncio.

É de referir também que, para além da pneumónica, houve em 1899 um surto de peste bubónica no Porto e uma epidemia de tifo, em Lisboa (Melo, 2010; História de Portugal em Datas, 1994).

Parece ser evidente que a produção musical do jovem da Pocariça poderia ter sido mais extensa, se a doença o tivesse impedido. Um olhar sobre a obra deste compositor de “pensamento inconformado”, revela riqueza musical e uma maturidade crescente.

Dado que absorvia a realidade que o cercava, ele terá encontrado na música a forma de expressão e de exteriorização do que seria a sua vivência. Encontramos nas suas obras uma grande variedade de ambiências.

Tal como aconteceu com ele, também outros artistas se revoltaram com a situação de instabilidade vivida, transpondo esses sentimentos por meio da música. Seja na música ou nas artes plásticas, a obra de arte torna-se característica, com cores e sonoridades vanguardistas, resultado do contexto em que foram produzidas.

Novas correntes numa cultura retrógrada

As correntes estéticas que impressionavam a produção artística nos grandes centros europeus da cultura no início daquele século viriam a ter um impacto no pensamento de Fragoso e na sua música.

Através da sua produção artística, os artistas do século XX fizeram a sua leitura dos acontecimentos marcados pelo sofrimento e angústia. Mas também usaram a arte como transformação da cultura e dos costumes sociais, daí ser chamada arte de vanguarda.

Os artistas exprimiam-se através da liberdade de impulsos e sentimentos, muitas vezes de forma provocante com arte que chegava a ser absurda e desprovida de sentido, apregoando um vazio espiritual.

Dado o ecletismo de Fragoso e o facto de se relacionar com artistas de outras áreas, como a pintora Maria Amélia Magalhães Carneiro, é bem possível que estivesse a par das obras plásticas e literárias daquela época. E, estando a morar em Lisboa, mais facilmente tinha acesso às novidades. A aplicação de novas sonoridades e linguagens semelhantes às que eram praticadas noutros países, e pelo que redigia, denunciava os alargados conhecimentos que Fragoso tinha sobre música.

O nacionalismo em Portugal no campo da música popular portuguesa levou à crítica de António Fragoso que a referia como composições banais e sornas, construídas somente por tónica e dominante, sem paixão, intensidade e cor (Jorge, 2008).

O contexto histórico, social e familiar terá sugestionado de certa forma este compositor. Mas só um indivíduo com fortes crenças e determinado é que consegue emergir de um panorama tão negro como o do início do século XX. António Fragoso absorveu todo o conhecimento que lhe foi possível, estabeleceu contactos, como a Valentim de Carvalho, e incluía em concertos as suas obras, para uma maior divulgação da sua música.

O seu carácter musical, aqui considerado como a personalidade e traços característicos do repertório ou da linguagem musical do compositor, reflecte uma tentativa de inovação.

Por meio das análises musical e performativa, apercebemo-nos de que as suas peças se munem de vanguardismo e de um certo revolucionarismo. Da simpatia da cultura moderna francesa, resulta uma linguagem que se aproxima de compositores como Fauré, Ravel e Debussy. E, da sua identificação com uma certa ideologia nacionalista e patriota, aproxima-se de músicos como Rachmaninoff e Grieg.

Ao considerarmos os diversos aspectos de ordem histórica, sociocultural e musical pretendemos entender melhor a pessoa e o compositor. Apesar de não ser o nosso objectivo principal a descrição do contexto da época, é importante conhecer a história que, tendo por fim o estudo das sociedades humanas consideradas no seu passado, fornece-nos conhecimentos das instituições sociais, do seu desenvolvimento e influência na evolução da Humanidade (Aresta, 1965).

Embora a Pocariça pudesse ser certamente um local de refresco, que permitia fugir de todo o pesadelo que se vivia, os últimos anos de vida do jovem compositor foram profundamente marcado pela guerra, pela doença e pela pobreza material. Para além disso, Portugal apresentava uma taxa de alfabetização baixíssima, cerca de vinte e cinco por cento (Candeias & Simões, 1999).

Resguardados por uma certa distância histórica, é interessante observar como as correntes artísticas se desenvolvem por entre os acontecimentos desse século, revelando a visão dos artistas por meio da sua produção artística.

Por essa razão não nos causa estranheza a quantidade de correntes estéticas surgidas neste período. A pintura foi a forma de arte que causou mais repercussão e impacto, influenciando posteriormente as outras formas de arte, como é o caso da escultura e até na arquitectura. Desenvolveram-se inúmeras correntes artísticas, como o *Fauvismo*, que pretendia transmitir emoções, exacerbadas por meio da exaltação de cores fortes e contrastantes. O *Expressionismo*, que contraria o *Impressionismo* pela representação das realidades invisíveis, nasce da interpretação espontânea, temperamental e emocional do pintor. O *Dadaísmo*, provocador movimento que tinha como objectivo a anulação da própria arte, dado o sofrimento vivido pelos artistas, apregoava o vazio espiritual e sentimento do absurdo. O *Cubismo* fez-se representar por formas racionais e geométricas de contornos quebrados. O *Futurismo*, que se iniciou pela literatura, serviu-se da exploração da simultaneidade dos planos para a obtenção de efeitos de multiplicidade de formas e a sua movimentação no tempo. O *Abstraccionismo lírico ou expressivo*, inspirado na intuição, instinto e imaginação, manifesta-se por meio de

conteúdos simbólicos e místicos ligados à emoção. E o *Abstraccionismo geométrico*, impessoal e objectivo, intelectual e científico, levava até à negação da própria arte através da apresentação de elementos geométricos puros¹⁵.

Podemos afirmar que Fragoso presenciou, pelas datas cronológicas que balizam a sua vida, a passagem de duas grandes épocas: o fim do Romantismo, no final do século XIX e o início das artes de vanguarda.

Em Portugal, à época de Fragoso, efectuaram-se reformas e alterações importantes no ensino e na cultura, nomeadamente a reforma do ensino primário, em 1901, e do secundário em 1905, bem como uma reforma pedagógica no Conservatório de Lisboa¹⁶.

Na literatura, muitas obras foram publicadas, cujos títulos são bastante sugestivos de uma sociedade instável, como é o caso de *A burla capitalista – Crítica da sociedade contemporânea* (1897) de Ladislau Batalha, *O presente e o futuro de Portugal* (1899) de Augusto Fuschini, *A ilustre casa de Ramires* (1900) de Eça de Queirós.

A nível artístico, sobretudo na pintura, as obras exteriorizavam o ambiente da guerra, como são o caso dos quadros de Pablo Picasso, Henri Matisse e Amadeo de Souza-Cardoso.

Apesar de todo o atraso cultural, político e social da época em Portugal, reconhecemos influências que remavam em sentido contrário. A fundação de diversas instituições de música, sociedades culturais por todo o país, indicam interesse pela valorização da cultura como expressão e refúgio da instabilidade vivida na época do século XX. Em 1901 fundou-se a Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1905 era publicada a revista *Orpheu*, e em 1911 foram criadas as universidades de Lisboa e do Porto (Capelo et al, 1994).

Alguns professores eram, para ele, o reflexo do atraso cultural que se vivia. Em carta dirigida ao pai em Julho de 1917, escreve:

Calcule, pois, o Papá, qual a minha vontade em sair daquela ilustre agremiação de músicos cuja inteligência (com raras excepções)

¹⁵ Entre as inúmeras referências possíveis sobre História da Arte podemos apontar a de Ernst Gombrich, *The story of art* e a de Janson, *Janson's history of art: The western tradition*.

¹⁶ Em *Breve notícia histórica*, Maria José Borges traça o percurso da criação da Escola de Música do “Conservatório Nacional de Lisboa”, desde João Domingos Bomtempo, passando pelas históricas reformas de Augusto Machado, director da Escola de Música de 1901 a 1910 que actualizou os planos de estudo e repertórios dos diversos instrumentos, a reforma de 1919 implementada por Vianna da Motta (1868-1948) e Luís de Freitas Branco (1890-1955), e ainda a reforma de 1930, pela orientação de Júlio Dantas. (<http://www.emcn.edu.pt/index.php/instituicao/apresentacao/historia/>, recolhido em 22/07/2018).

é absolutamente incompatível com a ideia de progresso, da evolução da Arte, e cujo espírito é simplesmente mesquinho (apud Castro, 2010, 88).

A sua educação musical estava enquadrada num modelo educacional conservador, onde não se valorizavam as diferenças individuais, nem as capacidades de cada aluno.

Sobre a cultura musical portuguesa, era opinião de Fragoso que qualquer composição musical construída sob um tema popular teria a enorme possibilidade de se tornar uma obra banal, ridícula e sorna, pelo facto de estas serem características comuns da maioria dos temas, musicalmente falando. “As nossas canções (...) são todas construídas apenas sobre dois acordes: – tónica e dominante – únicos que quadram bem com a sua melodia” (apud Cardoso, 2010, 156). Em carta dirigida a uma amiga¹⁷, compara a cultura musical popular portuguesa com a estrangeira nos seguintes termos:

– Infelizmente as nossas canções não têm, como música, o ardor a paixão, o orientalismo encantador e expressivo das canções húngara, norueguesas e principalmente das espanholas (...) e pela qual se podem construir melodias de um raro e elegíaco sabor que as torna adoráveis, verdadeiramente inconfundíveis, e lhes dá um modernismo que nenhuma outras possuem em tão alto grau. Essas, sim, são uma esplêndida fonte de inspiração e muito bem o têm compreendido os compositores espanhóis que estão formando uma escola de música nacional (apud Jorge, 2008, 97).

Para este compositor, para se criar uma “escola de música nacional” seria necessária a criação de novas melodias, com novas atmosferas - embora ele não especificasse quais -, e uma tonalidade moderna, ou seja, que “vá para além da tonalidade rudimentaríssima dos acordes perfeitos” (apud Jorge, 2008, 98). Por outras palavras, esta nova musicalidade não se poderia basear no folclore, devendo bastar-se por si própria. Deveria ser inteiramente nova. De acordo com Cardoso, Fragoso teria em mente a corrente nacionalista, que gostaria

¹⁷ Faz parte de um conjunto de cartas, denominadas “Cartas a Maria”.

de ver afirmada entre os músicos portugueses. Porém, apesar de preterir o folclore, é possível identificar uma “tonalidade de sabor popular” (Cardoso, 2010).

À época já havia estudos e transcrições de música tradicional portuguesa, que contrariavam a ideia de que a música tradicional é muito mais rica do que o banal “sol e dó”. António Arroio escreveu sobre a riqueza de estrutura harmónica do folclore português. Fragoso, de opinião contrária, defendia que os temas populares não seriam um bom material para base da composição, dado que têm como principal característica uma sonoridade banal e pobre (Jorge, 2008). Desconheceria António Fragoso tais textos, estudos ou transcrições? Terá sido por irreverência juvenil?

À parte das contradições, foi visionário no que respeita à ideia de uma verdadeira música nacional: “uma música que deveria manifestar portugalidade sobretudo na ‘atmosfera’ criada a partir de linhas novas” (Idem, 2010, 161).

No entanto, como todas as grandes crises transportam consigo sementes de mudança e adaptação, também Portugal vivenciou aspectos positivos. Foi nesta altura, a partir da grande expansão no século XIX, que a imprensa nacional teve um importante papel na divulgação e observação dos acontecimentos, a nível nacional e internacional. O sector musical não foi excepção, pelo que eram dados a conhecer e promovidos eventos e personalidades.

Além disso, durante o último quarto do século XIX, Lisboa presenciou vários esforços para a inserção de séries regulares de concertos sinfónicos, apesar do seu fraco sucesso. A partir do ano 1901, esta cidade é visitada por conceituadas formações sinfónicas europeias, como é o caso da Filarmónica de Berlim e da Orquestra Colonne¹⁸. Juntamente a estas *performances*, somam-se estreias em território nacional obras de Dvorak e a 6ª sinfonia de Tchaikovsky. Destaca-se Pedro Blanch, músico que impeliu a formação da Orquestra Sinfónica Portuguesa que chegou a dirigir. Por meio desta orquestra, foi permitido ao público da capital a oportunidade de ouvir concertos com regularidade (Castro, 2010).

¹⁸ A Orquestra Filarmónica de Berlim actuaria em Lisboa novamente em 1908, numa série de quatro concertos, agora sob a direcção de Richard Strauss, como nos é dado ler em “A Arte Musical” na edição de 15 de Maio desse ano. A figura promotora foi Michel'angelo Lambertini (1862-1920), que estudou no Real Conservatório e era pianista, maestro, compositor, musicógrafo e organólogo, para além de editor (*A Arte Musical*) e comerciante. Anteriormente, nos dois concertos de 1901, a orquestra veio à capital portuguesa sob a direcção de Arthur Nikish. (http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1901/N54/N54_item1/P10.html; http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1908/N226/N226_master/ArteMusical_A10_N226_15Mai1908.pdf, recolhido em 22/07/2018).

Se António Fragoso vinha pondo de parte a música popular portuguesa podemos questionar se seria a música de Fragoso pensada num contexto de romantismo que em Portugal nunca chegámos a ter, ou se estaria ela inserida num âmbito de composição moderna, com “referências técnicas e estéticas no domínio da composição no limiar do século XX?” (Castro, 2010, 83).

Reconhecemos que não é possível resumir esta problemática numa fórmula simples. É necessário, inclusivamente, realizar e restituir o contexto da produção artística de Fragoso. Uma fracção dessa reconstituição passa pela revisão de literatura e espólio existentes.

Concluindo, apesar da cultura portuguesa se apresentar instável, Fragoso persistiu e emergiu, destacando-se no mundo da música.

O carácter musical de António Fragoso

O terceiro factor que consideramos importante para fundamentar a ideia de que António Fragoso foi uma “promessa (in) completa” é o seu carácter musical.

Entendemos aqui o carácter musical como o conjunto complexo - sensibilidade musical e capacidade técnica -, de expressão artística através da escrita musical e da interpretação.

A música, enquanto forma de expressão, possui uma dimensão objectiva, sonora, e outra subjectiva, de sentimentos e emoções. Consideramos aqui o carácter como uma qualidade emocional, por exemplo de alegria, medo, tristeza, ou raiva.

A expressão emocional através da música faz-se através da modulação de características sonoras como o timbre, dinâmica, articulação, tempo e ritmo. No teatro existe um termo em inglês que nos dá uma ideia interessante de compreensão do que isto significa, transpondo para a música, que é “*character*”, enquanto interpretação da personagem. Nesse sentido, o pianista poderá também com estas ferramentas e o conhecimento e compreensão da vida e obra do autor, fazer uma abordagem que procure o carácter musical do compositor.

Claramente que o contexto histórico, social, geográfico e familiar o terá moldado enquanto pessoa. No entanto, somente tendo uma personalidade muito forte, marcante e distinta é que conseguiria fazer-se notar perante um meio tão controverso e desequilibrado como era aquele que se vivia no início do século XX.

A sua vida e obra não estabeleceram, contudo, uma relação linear relativamente ao ambiente conturbado ao nível social e político, mas frutífero culturalmente, da I República. É

Paulo Ferreira de Castro quem identifica em António Fragoso, uma dicotomia entre melancolia e modernidade, e entre nacionalismo e cosmopolitismo, mas igualmente um espírito sequioso e de ânsia pela cultura, “particularmente inclinado à reflexão, pouco vulgar entre os músicos portugueses da sua geração e sugestivo de uma precoce maturidade intelectual” (Castro, 2010, 84).

Foi, de facto, uma vida breve, mas intensa, como refere Helena Rodrigues (Rodrigues, 2010). A autora começa por analisar qual a melhor palavra para descrever Fragoso, ou seja, se terá sido ele um talento, usando a terminologia da sua época, ou uma especialização, usando um termo dos dias correntes. Ele teria uma prática extensiva de horas de estudo associado a um entusiástico interesse pela música. Mas serão a consistência e constância suficientes para continuar a obter excelentes resultados? Helena Rodrigues afirma que obtendo sucesso, a motivação é ampliada, traduzindo-se numa maior prática, gerando mais sucesso.

Ao que se sabe, António Fragoso tinha o piano como extensão da sua mente musical e da sua capacidade de criar obras musicais. Criava e ouvia mentalmente uma melodia ou harmonia e logo ia explorá-la no seu instrumento.

Ligado a uma enorme capacidade de iniciativa e dinamismo, detinha uma grande vontade de aprender e evoluir. Para isso, bebeu de todas as fontes de conhecimento possíveis, através da aquisição de partituras e livros, gravações áudio, dos ensinamentos dos seus mestres e do contacto com personalidades da época. Foram exemplo disso os contactos com Valentim de Carvalho, na ajuda com as edições das suas partituras, e Luís de Freitas Branco, Marcos Garin e Rui Coelho, que o instruíram a nível musical. É de referenciar que estes dois mestres de Fragoso não só o formaram enquanto músico, como também o impulsionaram e auxiliaram como compositor:

...terminei o meu Trio [...] sendo os rapazes de opinião que eu devia fazer uma audição dele e bem assim das minhas outras composições. Falei nisso ao senhor Garin que concordou, e ao Rui Coelho que me disse que eu tinha obrigação de fazer uma audição das minhas composições ‘para marcar o lugar a que tenho direito no nosso meio musical’ – palavras do Rui. De maneira que vou organizar um concerto só de composições minhas... (apud Castro, 2010, 87-88).

De destacar igualmente a admiração e importância que atribui a Freitas Branco, que considera um espírito moderno e ouvinte da mais recente música que era composta. Também em matéria de composição musical, ele lhe pediu ajuda, como ocorreu com a orquestração do *Nocturno* (Castro, 2010, 89).

Outro aspecto interessante era o facto de ser um excelente improvisador, denotando uma aptidão específica, o pensamento musical. Reconhecia-se nele uma capacidade de realização interior rápida, capaz de ser transmitida às teclas na forma de frases inspiradas (Jorge, 2008).

Helena Rodrigues conclui o seu artigo, afirmando: “Celebramos alguém que, apesar de ter morrido jovem, conseguiu criar, isto é, conseguiu inscrever a portugalidade no futuro”. Concordamos com a autora, quando diz “A sua música diz-nos que é possível sobreviver para além da tragédia” (Rodrigues, 2010, 173).

Resumindo, o contexto poderá ter influenciado a personalidade musical de Fragoso modelando-a e enriquecendo-a. Historicamente, porque fora um período de tempo conturbado em termos políticos e culturais; socialmente, porque talvez o facto de ter origem numa aldeia pequena lhe tenha potenciado o desejo de descobrir o mundo e o universo musical emergente; geograficamente, pode talvez a forte ligação afectiva com a Pocariça ter estimulado a produção de peças como as *Toadas da minha aldeia* - dedicada às crianças do lugar. A sua aldeia era o lugar onde foi permitida a utopia pessoal e colectiva de uma idade da inocência, expressada por meio da música. Manifestamente, por causa das férias de Verão serem passadas nesta pacata aldeia, ela era o cenário recorrente na sua vida pessoal e do contexto familiar. Por tudo isso consideramos legítimo afirmar que António Fragoso foi influenciado e inspirado pela sua situação social, familiar e local, na medida em que os “de Lima Fragoso” estabeleciam entre si uma forte união e bem-estar, permitindo o bom crescimento de Fragoso enquanto pessoa e músico. Além de todo o apoio que a família proporcionou a António Fragoso, foi educado no culto da ética do trabalho e de uma certa reverência pela tradição (Castro, 2010).

É de salientar, ainda referente à personalidade de Fragoso, o seu gosto pessoal por determinados compositores, que o influenciaram enquanto compositor e enquanto indivíduo: Grieg, Debussy, Schumann, Beethoven, Chopin, a par de outros compositores espanhóis e russos (nomeadamente pela inspiração nacionalista). No capítulo III, explicaremos de modo mais detalhado quais os compositores que tiveram um maior impacto em Fragoso.

Capítulo III

Obras para piano de António Fragoso:

Prelúdios Românticos e Poème du Soir

3. Obras apresentadas no recital do projecto artístico

O repertório abaixo indicado, é apresentado em forma de recital, na defesa deste projecto artístico. Para além dos *Prelúdios Românticos* e do *Poème du Soir*, serão interpretadas outras obras que marcaram a linguagem romântica e impressionista de António Fragoso. Inclui-se o Livro II das Imagens de Debussy, bem como a *Morte de Ase*, de Grieg, esta última com uma particular carga simbólica, porque se acredita ter sido a última peça musical que o jovem terá tocado, antes de morrer.

Os dois nocturnos, bem como *Pensées Extatiques*, encaixam-se nesta selecção porque podem ajudar a perceber a linguagem de Fragoso, demonstrando a sua capacidade de composição. O facto de não serem tão conhecidas alinha-nos com o objectivo de dar a conhecer o compositor pelo seu repertório. Em suma, para além daquelas, as de Debussy e Grieg, foram escolhidas pelo facto de terem uma linguagem estilística do Romantismo e do Impressionismo, e de compositores que ele admirava.

Faremos então uma análise musical e performativa, com base artística e científica, que fundamentará o recital a apresentar na defesa deste trabalho, e terá o seguinte alinhamento:

Prelúdios Românticos, de António Fragoso

Nocturno em Ré bemol, de António Fragoso

Nocturno em Si bemol menor, de António Fragoso

Imagens, livro II, de Claude Debussy

Pensées Extatiques, de António Fragoso

Poème du Soir, de António Fragoso

A morte de Ase, de Edvard Grieg

3.1 O propósito dos *Prelúdios*

Após realizarmos o trabalho de campo e as análises metafórica e musical, tornou-se muito claro que a personalidade de Fragoso se desenvolveu num ambiente cultural minado por conflitos, crises, pela guerra e pelo sofrimento. Era assinalável o atraso cultural português, com professores que “cortavam as asas” aos alunos que quisessem seguir por outros ou diferentes caminhos. Chega a apelidar o meio musical lisboeta de *snob* e ignorante. Este ambiente pode até ter aguçado o desejo de voar mais longe e alto e até de estudar no estrangeiro.

Dotado de uma perspicácia e de uma curiosidade pelo saber invulgares, tinha as suas fontes musicais de inspiração. Passaremos, então, a enumerar, com a devida justificação, os compositores que marcaram e foram influentes na sua vida. O modo como cada um influenciou a sua expressão musical será evidenciada na análise performativa, onde indicaremos semelhanças sonoras e significativas entre excertos de diversas obras. Na análise musical faremos um paralelismo entre Fragoso e outros compositores de quem se aproximou em termos de escrita musical.

Poisadas sobre a tampa do seu piano, como podemos ver em fotografias da época, tinha estatuetas com o busto de Grieg, Schumann e Beethoven. Naturalmente que assumimos este facto como indício de que Fragoso apreciava estes compositores. Este dado foi-nos possível observar aquando da visita à casa de António Fragoso, a 7 de Novembro de 2015.

Além disso, excertos de cartas comprovam a sua simpatia por estes músicos. De Schumann, o jovem português afirmava que “O *Carnaval* é, pode dizer-se, a síntese da alma desse grande génio e desse grande apaixonado que foi Robert Schumann, o mais romântico e o mais másculo de todos os românticos” (*apud* Jorge, 2008, 91) e “...é, sobre todos os mestres, aquele que mais me impressiona e me entusiasma” (*idem*, 93). Este último excerto é de uma carta de 29 de Julho de 1918, uma das suas últimas correspondências, sendo da sua fase “mais madura” e já tendo Fragoso tocado muitas obras de diversos compositores (Jorge, 2008).

Robert Schumann é um compositor que nos cerca num turbilhão romântico por meio das suas obras, sendo as suas linhas melódicas, apesar de tudo, calorosas e expressivas, com acompanhamentos de especial interesse musical. Relativamente ao reportório musical que escreveu, este compositor romântico pretendia que a sua música evocasse fantasias poéticas

extramusicais ou a transposição de formas literárias para o domínio da música, noções completamente usuais da sua época. Outro aspecto importante a reter das composições de Schumann é o delineamento da profundidade, as contradições e tensões do espírito romântico em obras que tanto podem ser ardentes como sonhadoras, veementes como visionárias, caprichosas como eruditas (Grout, 2007). Indícios destas características são também percebidas nos *Prelúdios* de Fragoso, nomeadamente nos fortes contrastes, no delineamento melódico das vozes em registos expressivos e fantasiosos, nos acompanhamentos por vezes cheios e um frequente lirismo poético.

Sobre Edvard Grieg, António Fragoso referiu-se a ele como um compositor com “objectivo nacional” (*apud* Jorge, 2008, 46), ou seja, que se serviu de elementos da música popular “nacional”. De modo semelhante, é de lembrar que Fragoso, num dos *prelúdios*, se baseia numa música popular portuguesa, um bordão de Lisboa e de que, na sua obra *Toadas da minha aldeia*, a parte de canto corresponde a versos de diversos poetas e escritores unicamente portugueses, como Júlio Diniz e Guerra Junqueiro.

Beethoven também terá sido certamente uma referência para o jovem pianista. Através da sua música, Beethoven transmite-nos a sensação de que esta seria uma expressão directa da sua personalidade, algo que provavelmente ele também procurava, entrelaçando a busca de uma linguagem com a colocação do seu cunho pessoal nas suas composições. Beethoven apreciava a natureza, fonte de inspiração (Grout, 2007).

Outro compositor admirado por Fragoso era Chopin, ao qual o jovem se refere inúmeras vezes nas cartas que escreveu (*apud* Jorge, 2008). Numa delas refere que Chopin “traduziu em pensamentos musicais dos mais belos e sentidos de todos os tempos (...). Chopin era um génio! (...) Chopin (...) conseguiu elevar a um alto grau de perfeição e de beleza todos os géneros que compôs” (*apud* Prates, 2014, 68-69).

António Fragoso comenta de igual modo as obras do compositor polaco, que teve como grande factor de inspiração a nostalgia da pátria. Eram as valsas elegantes e graciosas, os nocturnos sentimentais, melancólicos e cheios de tristeza, que estavam na origem de algumas das páginas mais belas de Chopin, que sabia pôr o seu traço pessoal em qualquer obra. Porém, são as Baladas, Estudos e principalmente *Prelúdios*, que Fragoso classifica como as mais elevadas daquele compositor. Acreditamos que Fragoso dava muito valor ao sentimento patriótico de Chopin, já que ele próprio também o era; um excerto de uma carta de

Fragoso corrobora esta mesma afirmação: “a chamada nostalgia da Pátria, essa grande saudade do nosso país que, longe dele, nos faz lembrar com lágrimas nos olhos os lugares queridos que nos viram nascer” (*apud* Jorge, 2008, 42). A música de Chopin, em grande parte, é introspectiva, sobretudo nos nocturnos, *impromptus* e *prelúdios*, três géneros musicais que o jovem da Pocariça muito admirava. Sobretudo nos *prelúdios*, as harmonias tornavam-se ricas e as modulações constituíam-se cromáticas. A obra deste mestre polaco sugere um carácter de improvisação, dentro de uma estrutura formal bem definida. Além disso, as suas obras exigem uma técnica exemplar, assim como um uso imaginativo dos pedais e aplicação discreta de *rubato* (Grout, 2007).

César Franck tem um destaque especial na vida de Fragoso, especialmente pela *Fuga e Variação* op. 18 para Órgão, cuja transcrição para Piano e Harmónio foi tocada por Fragoso e pelo seu amigo Varela Cid. Após essa actuação, redige um texto destinado a apresentar numa conferência, onde descreve o evento e revela que a impressão que sentiu ao interpretar aquela peça era grande de mais para ser descrita. Terá sido também a doçura melancólica na frase do Prelúdio, o encanto da Fuga de estrutura não escolástica e um poder de expressão por toda a obra, que chegou a comover Fragoso, ficando Franck a ser um dos mestres mais queridos e apreciados por ele. Além desta obra, *Variações Sinfónicas* é outra que considera notabilíssima, por possuir uma fusão admirável do piano com a orquestra, pela inspiração habitual provocada por Franck e por ter uma construção que nunca abandona a forma cíclica e da qual foi mestre. Esta forma cíclica já Beethoven, Schumann e Berlioz a tinham aplicado nas suas composições. Mas só César Franck terá conseguido, de acordo com Fragoso, elevá-la ao máximo da perfeição. Ele define esta forma cíclica como a repetição de um ou vários temas devidamente desenvolvidos, em todos os andamentos, o que confere à obra uma grande unidade de forma (*apud* Jorge, 2008).

Esta fusão entre o piano e a orquestra é patente na sonoridade orquestral dos *prelúdios*, que em diversos momentos revela um enchimento harmónico, expressividade e dinâmica que nos transporta para um ambiente de orquestra, permeado de momentos de melancolia e encanto.

Franz Liszt, pianista, maestro e compositor, era um dos predilectos de Fragoso, que lhe reconhecia a genialidade e beleza nas *Legendas*, *Sonata em Si menor*, nos *Années de Pélérinage* e, sobretudo, nos *Poemas Sinfónicos*, embora considere as Rapsódias um “virtuosismo

espalhafatoso, fora dos limites da música séria”. No seu livro, Leonardo Jorge realça que o jovem sonhava com o mundo e com a peregrinação pelo mundo, aspirando já ao nomadismo de Liszt. Com efeito, tinha o intuito de estudar fora das fronteiras portuguesas¹⁹.

Fragoso considerava Ignacy Paderewsky como um grande pianista e na área da composição, realça duas obras em particular deste compositor: o *Minuete* em Sol Maior, muito elegante e gracioso, e o *Tema e Variações*, op. 16, n.º 6. Esta última, comovente, sugere a melancolia de um triste sino ao cair o dia, ambiência que achamos poder ser encontrada no *Poème du Soir*.

Outra influência notável terá sido a de Claude Debussy. A sua música transporta-nos para um mundo longínquo e encantado numa combinação de efeitos pianísticos, fantasias poéticas e harmonias muito pessoais²⁰.

António Fragoso refere-se com admiração à ópera *Pelléas et Mélissande*. Da tradição francesa, Debussy herdou a sensibilidade apurada, o gosto aristocrático e a concepção anti-romântica da função da música, atributos que se transpunha para as suas obras, certamente muito apreciados por Fragoso. Debussy era, sem dúvida, um alento musical para Fragoso; quando o compositor francês faleceu, António Fragoso refere que lhe morrera um irmão, apesar de nunca o ter conhecido pessoalmente (Castro, 2010; Jorge, 2008; Prates, 2014).

Os compositores russos e espanhóis, nomeadamente Granados, Manuel de Falla, Isaac Albéniz e Rachmaninoff poderão ter inspirado pelo nacionalismo que transmitem. Por exemplo as harmonias e melodias enriquecidas pela influência árabe e a introdução da sua escala menor, caracterizada pela quarta aumentada, dando à música um modernismo, riqueza e intensidade, que tanto agradava a Fragoso (Castro, 2010).

¹⁹ Nos Poemas Sinfónicos de Liszt, cuja temática abrange referências literárias, experiências pessoais e imagens (Michels, 2007), cada poema é uma forma contínua com várias secções de carácter e com andamentos contrastantes, onde alguns dos temas são desenvolvidos, repetidos, variados ou transformados de acordo com a estrutura própria de cada obra. As suas obras tinham um temperamento ardoroso, dinâmico e impulsivo e, algumas delas, eram baseadas em melodias nacionais, o que revela a sua herança húngara. O estilo de escrita musical foi sugestionado pelos efeitos pianísticos de Chopin, nomeadamente o lirismo das linhas melódicas, *rubato* e inovações harmónicas, as quais Liszt enriqueceu com novos efeitos, como acordes e modulações arrojados e avançados, tendo sido dos primeiros compositores a utilizar as tríades aumentadas. As suas inovações técnicas, no entanto, não tinham o mero objectivo virtuosístico exibicionista, mas procuravam, sim, uma retórica musical adequada aos desígnios expressivos do compositor. A riqueza da imaginação poética deste compositor húngaro evidencia-se em muitas das suas obras mais breves, como em *Années de Pèlerinage* e nas *Consolations*. A sua carreira cosmopolita reflectiu-se no eclectismo da sua música, além de ter tido uma forte influência do romantismo literário parisiense, factor que poderá ter aproximado Fragoso das linhas ideológicas de Liszt. Tanto na obra *Années de Pèlerinage* de Liszt (na peça *As Fontes da Villad'Este*) como no final do *Nocturno* em Ré bemol Maior de Chopin, encontramos precedentes de alguns aspectos técnicos do estilo impressionista (Grout, 2007).

²⁰ O Impressionismo é um dos diversos estilos musicais que este músico desenvolveu. Outras obras há em que Debussy aplica as formas clássicas, bem como o tratamento cíclico dos temas (Grout, 2007).

A sua sensibilidade musical levava-o a ser especialmente dado aos temas melancólicos e a um fraseado emotivo. Interessava-lhe muito a organização e estruturação pensada de uma obra musical, sem anarquismo ou falta de conteúdo estético, mas também a inovação vanguardista do século XX.

Apercebemo-nos que os *Prelúdios Românticos* exigem, de facto, técnica e expressividade pianística, bem características do Romantismo, bem como um conhecimento bem sedimentado sobre o pedal. A prova disso é que o contraste de temas marcadamente distintos, subtilidades presentes nesta obra e a obtenção de atmosferas tão diversas exige que o pianista tenha uma maturidade pianística e musical que o permita diferenciar, por meio da *performance*, cada carácter que surge da peça, tocando-a como um todo.

Em termos estéticos, o Romantismo foi uma época histórica em que se valorizavam os sentimentos e emoções, dando valor a princípios individualistas²¹.

Certamente Fragoso contactou com obras plásticas românticas que também o influenciaram. As características de outras formas artísticas plásticas não são estranhas ao mundo musical e, globalmente, dão-nos um entendimento do pensamento da época e do contexto²². As artes interligam-se, a música pode adquirir as qualidades da pintura e a pintura as da música.

Sendo a distância e o ilimitado tão próprios do romantismo, a música pretendia evocar, de maneira ideal, as impressões, os pensamentos e as emoções. Também pela música instrumental, desprovida de palavras e coberta pelo incomparável poder de sugestão e alheamento do mundo que possui.

²¹ Para o romantismo valia mais a interioridade, o mundo complexo das emoções, os devaneios, fantasias e as viagens ao interior de si mesmo, o isolamento da alma em comunhão com a natureza, exaltando o mundo rural, o passado histórico de cada nação projectada pela literatura e ruínas monumentais. A nível artístico é, sobretudo, inspiração e criação, subjugando-se aos impulsos do próprio. A arte afasta-se da realidade diária, foge para o ilimitado, já que deseja captar a eternidade, recuar até ao passado e projectar-se no futuro. O romantismo procura uma perfeição impossível. Admira-se a beleza da cultura medieval do passado, as catedrais medievais e a sua complexidade de pormenores. Regido por um ideal individualista, a personalidade do artista romântico funde-se com a respectiva obra de arte, já que esta é a expressão da interioridade daquele.

²² As obras românticas são marcadas pela obscuridade e ambiguidade intencional, ao invés da clareza clássica, e marcadas pela sugestão e símbolos. Na pintura, o artista empenha-se na livre expressão do seu “eu pessoal”, numa renovação pictórica. A cor prevalece sobre o desenho linear no qual a paleta cromática é extensa e os tons claro-escuros são intensos, a pincelada é larga, fluida e vigorosa e as estruturas do quadro são agitadas e movimentadas, conduzidas por linhas sinuosas e oblíquas, o que valida o sentido trágico e dramático dos temas representados. Na escultura, reinaram a espontaneidade e liberdade, enquadradas em composições igualmente movimentadas e teatrais; as figuras modeladas eram carregadas de sentimento e emoção, num jogo de texturas revigorante (Grout, 2007).

Os compositores expressavam os seus sentimentos mais íntimos e frágeis, escrevendo para um público mais íntimo e revemos esta situação em Fragoso que, jovem que era, tinha as emoções à flor da pele, e através da música confessava o que lhe ia na alma.

Ainda no campo estético, o nacionalismo afirmou-se como forte tendência naquela época. Acentuaram-se as diferenças entre os estilos musicais de cada país, com o simultâneo interesse pelos idiomas musicais estrangeiros, a fim de atribuir às peças um colorido mais pitoresco, enriquecendo-as.

Relativamente ao Romantismo, um dos seus elementos caracterizadores do meio social de um certo nível era a música feita em família, tradição que se firmou nos finais do século XIX e início do século XX. António Fragoso viveu nessa tradição. Quando era Verão, devido ao calor, as janelas da casa abriam-se e as pessoas da aldeia passavam e escutavam da rua a música que provinha daquela casa. No dia seguinte ao anoitecer já traziam cadeiras e sentavam-se a ouvir. Foi essa reconstituição que a Associação António Fragoso fez no dia 21 de Julho de 2018, convidando diversos pianistas para actuar na casa onde o próprio habitou, e colocando cadeiras do lado de fora para as várias centenas de pessoas que ali se encontravam a assistir.

Nesse evento toda a familiaridade, cumplicidade e convívio entre os músicos que actuaram naquele fim de tarde permitiu vivenciar o cenário ocorrido há cerca de mais de 100 anos. Isto deu-nos a conhecer um pouco melhor a história desta figura.

Ao analisar o modo como ele percepcionava e absorvia a realidade que o cercava e o modo como se conduziu, percebemos neste jovem uma vivacidade, inteligência e mentalidade particulares. Terá sido certamente uma mente curiosa e inconformada que, absorvendo todo o conhecimento possível, procurava a excelência.

No campo da sua experiência, ainda que breve, este jovem produziu durante a sua vida um reportório considerável para uma promessa que viveu somente 21 anos.

Os Prelúdios Românticos revelam não só uma particular riqueza musical como também uma convergência de influências: o contraste e virtuosismo do Romantismo, as dissonâncias do Impressionismo, o patriotismo e tradição de bordões populares de Lisboa e a referência de diversos compositores.

Sabemos que pouco tempo antes de compor dois dos *Prelúdios*, Fragoso assiste a um concerto no Conservatório onde foram interpretadas obras de Fauré, Charpentier e Debussy,

que muito lhe agradaram. Nas suas cartas somente há a referência de que os *Prelúdios* – não os refere como “Românticos” - não são fáceis de executar, sendo um deles de inspiração popular. Não há, assim, qualquer alusão aos motivos que terão levado à realização desta obra (Prates, 2014). O prelúdio é um tipo de música onde se desenvolvem ideias melódicas e harmônicas sucintas, consumadas numa forma pequena, como que em miniatura, resultando como peças de ensaio. Os *Prelúdios Românticos* decorrem de uma experimentação de novas linguagens, de como é exemplo a exploração de novas tonalidades e de novos recursos técnicos, daí não ser uma obra totalmente romântica.

Deixamos aqui a hipótese de que Fragoso escreveu prelúdios recorrentemente por serem uma oportunidade de experimentação, permitida pelas características inerentes desta forma musical. Assinalam-se, nomeadamente, *Sete Prelúdios*, *Prelúdio* dedicado a M^a Luíza Garin, *Prelúdio da Petite Suite*, *Prelúdio sobre um tema dado*, *Prelúdios Românticos* e *Prelúdio da Suite Romântica* para piano e violino.

Porém, há certas particularidades no manuscrito dos *Prelúdios*, que já suscitaram dúvida a Margarida Prates. Uma, a indicação de *opus* 3, no cabeçalho do *Prelúdio I*. A que se deve aquela numeração? Terá António Fragoso repensado a numeração de catalogação desta obra? A segunda particularidade é o compasso 24 do *Prelúdio IV* estar riscado na versão a tinta, mas não na versão a lápis. Ter-lhe-ia ocorrido uma ideia musical melhor? Se existiu, onde se encontra? Ainda para mais, o compasso reflecte um momento fulcral da peça, dado que é nele que se faz a ponte entre o desenvolvimento e a reexposição do tema.

Não se tem certeza da sua data de composição. No entanto, prevê-se que a mais credível seja 1914. Estes *prelúdios* são compostos um ano antes do *Poème du Soir*. Pode parecer pouco tempo de intervalo, no entanto, pode representar muito tempo, na medida em que a sua vida foi curta e houve factores que contribuíram para que o intervalo de um ano se traduzisse numa diferença muito grande.

Percebemos como era ávido por conhecimento e como a cada ano que passava ele sabia cada vez mais. Aliás, interrompe o Curso Superior de Comércio, dedicando-se inteiramente ao Piano. Toca obras de Rachmaninoff, Debussy e Chopin, toca em concertos e continua a compor. Só em 1915 é que frequentou pela primeira vez a classe de Harmonia e virá a terminar o 5º grau de Piano. Por isso mesmo, o *Poème du Soir* tem uma essência diferente da dos *Prelúdios*. Outro factor que consideramos fulcral na mudança dos estilos musicais que

marcam estas duas peças, foi o facto de Marcos Garin e Tomás Borba não incentivarem António Fragoso a continuar a prática da linguagem romântica do século XIX. Talvez por saberem que, se Fragoso quisesse progredir enquanto músico e compositor, teria que se libertar das amarras oitocentistas, explorando linguagens musicais mais modernas, como afirma Margarida Prates. Os conselhos parecem ter sido bem-recebidos por parte de António Fragoso que, a partir do ano de 1914 estudou e aprofundou as novidades técnicas do seu tempo, escrevendo obras musicais mais próximas da escola francesa do século XX. Compositores como César Franck, Debussy e Ravel são exemplos representativos dessa linha (Prates, 2014).

A seu modo, esta jovem promessa tinha um certo fervor revolucionário, marcando a sua posição firme por intermediário da música, escrevendo-a, não para a sociedade de que se via cercado, mas para os que da sua arte usufruíam e para, quem sabe, a posteridade.

As suas composições procuram a unicidade da obra, constituída por uma série de episódios, como se de um romance se tratasse. As obras são, na sua maioria, breves, simples e claras, numa abordagem romântica das formas musicais. Em termos de escola performativa, António Fragoso sublimava as sonoridades com efeitos orquestrais, de execução sentimental e plena.

No livro de Leonardo Jorge, existe somente uma lista das obras de Fragoso, onde constam os *Prelúdios Românticos*. No livro *António Fragoso e o seu tempo*, não encontramos qualquer referência a esta obra. É de notar que a análise musical será um dos recursos para aprofundar a análise performativa, aqui entendida como meio e não como fim.

Deste modo, a *performance* procurará uma possível aproximação à intenção musical de António Fragoso.

3.1.1 A essência dos *Prelúdios Românticos*

Do ponto de vista pessoal, a exploração desta obra é interessante pelo significado que parece ter no seu percurso musical. Trata-se de um conjunto de quatro pequenas peças que provavelmente teriam um objectivo exploratório da linguagem estilística do Romantismo, mas que podem servir de exemplo claro da qualidade do seu percurso musical.

A obra que aqui trazemos como objecto de análise tem o título de *Prelúdios Românticos*. Prelúdio é uma peça instrumental que, do latim *praeludere*, significa “tocar antes”. Tradicionalmente, a sua função era indicar a tonalidade em que está a peça que a precede, usualmente vocal ou instrumental. Porém, no século XIX, vem a tornar-se uma peça de carácter independente, normalmente com escrita pianística (Michels, 2007). E é o que acontece neste caso. A linguagem estilística pertence ao Romantismo, época anterior à qual António Fragoso nasceu. A peça em questão foi composta em 1914 (Prates, 2014).

Os *Prelúdios Românticos* para Piano solo são quatro, com caracteres diferentes, de substância peculiar, recorrendo à diversidade e riqueza musical, que passaremos a analisar.

Durante a análise musical e interpretativa, iremos invocar alguns compositores que terão sido inspiradores para Fragoso. Através de exemplos que consideramos significativos, extraídos das suas obras, faremos aproximações às peças em apreço. Não pretendemos fazer uma análise comparativa profunda entre as peças e excertos desses compositores com as de Fragoso, pois iríamos muito além do âmbito deste trabalho. A chamada desses exemplos será feita apenas por similitude, ainda que pudéssemos encontrar outros semelhantes, de outros compositores. Deste modo pretendemos estabelecer algumas ligações possíveis, sem carácter determinístico.

Primeiro Prelúdio

O primeiro prelúdio encontra-se na tonalidade de Si bemol menor, em compasso composto de 6/8. Contém uma pequena introdução e duas secções distintas: a primeira em andamento Lento e a segunda em Grave.

A forma do prelúdio I é ternária (ABA'). A introdução, do compasso 1 ao 5, tem um ritmo caracteristicamente de um compasso 6/8, com arpejos consecutivos a ornamentar, na tónica, contribuindo para um efeito de movimentos musicais caracterizados pela sua verticalidade, contendo uma melodia que deverá ser executada num movimento horizontal e fraseado.

O movimento horizontal é caracterizado pela continuidade sonora, com dinâmica contrastante. Apesar de haver um grande espaço intervalar na sequência inicial de acordes, o pianista precisará de ter o cuidado de não cortar o fraseado.

Por sua vez, as linhas verticais de arpejos nos compassos 3 e 4 desta pequena introdução induzem o pianista a articular os dedos, com correspondente aumento de movimento do

braço. Tal movimento vertical no sentido ascendente prepara-nos para a secção seguinte da peça, pelo que no final da introdução já deve conter elementos sonoros presentes na secção seguinte. O *ritenuto*, onde o movimento horizontal impera, com um carácter de repouso momentâneo, faz a transição para a secção seguinte. Ainda aqui continuamos a ter um movimento horizontal, mas com uma mudança de figuração para uma longa sequência de tercinas em ambas as mãos, e por onde permeia uma melodia na voz do soprano²³ (Exemplo 1).

Exemplo 1 - Fragoso, Prelúdio Romântico



A diversidade de acordes arpejados resulta num maior enriquecimento harmónico: Si bemol menor, Dó diminuto, Fá sétima com nona adicionada e Si bemol menor.

A introdução (Exemplo 1) que tem a sua duração desde o compasso 6 ao 30, termina com o acorde de Fá sétima da dominante, ou seja, o quinto grau, e com uma nota de passagem (Si bemol), que estabelece a ligação para a primeira das secções, “A”. Esta deverá ser interpretada com profunda tristeza - nota escrita pelo próprio compositor - com auxílio da dinâmica pianíssimo.

Como já foi referido, o ritmo predominante aqui é a tercina, com vozes extremas, valores longos e modulações recorrentes. Estão presentes os acordes de Si bemol menor, a sua dominante Fá menor, Mi bemol menor e Dó menor. Do compasso 25 ao 30, as modulações

²³ Associarei estes elementos à experiência pessoal performativa, explicados devidamente no ponto 4.1.2. O mesmo farei para a restante análise musical.

continuam, com duas harmonias por cada compasso: Lá bemol menor, Mi sétima da dominante, Lá maior, Fá sustenido menor, Ré maior, Si menor, e Dó sétima da dominante. O final desta secção mostra uma intensificação dramática através de um aumento de modulações, e que, em termos de movimento, volta a extremar as vozes, o que contribui para nos preparar para o movimento seguinte - Grave (nota do compositor).

Esta segunda secção, “B”, que se inicia no compasso 31 e termina no compasso 64, e está em Si bemol menor, tem como base um ritmo mais subdividido, dentro do compasso $\frac{3}{4}$. Começa em fortíssimo, preenchido com valores rítmicos que serão característicos no baixo, considerando-se, assim, uma nova introdução, que ondula entre as harmonias de Si bemol menor e sua dominante, Mi bemol menor. A transição para o desenvolvimento desta secção B é realizada por meio das tercinas, no compasso 42.

A partir do compasso 43 existem três estratos melódicos: a voz mais aguda que contém a melodia, uma voz intermédia, composta por um ritmo de semicolcheias, e a voz do baixo, com acordes que suportam a harmonia. Os acordes predominantes são, além da tónica, o Ré bemol menor, Sol bemol menor, Si bemol menor, Mi menor bemol, Fá menor e Lá maior. Esta secção mostra um certo brilhantismo e virtuosismo, que terá de ser executado com agitação contida.

Regressamos ao tema inicial, que Fragoso denomina como Tempo I. Encontramo-nos na secção “A”, que se desenvolve entre os compassos 65 a 82. Nos primeiros cinco compassos desta secção A’, ou seja, dos compassos 65 ao 69, são-nos apresentadas algumas alterações. Embora a estrutura harmónica seja igual, desta vez as harmonias são preenchidas com um maior número de notas e as dinâmicas ficam mais acentuadas, passando-se do “*f*” para o “*ff*” e do “*p*” para o “*pp*”. Estas alterações provocam uma maior intensidade no Tempo I, de modo a acrescentar um maior dinamismo na peça. Na segunda parte do Tempo I (compasso 70 e diante), a repetição é textual relativamente ao início da obra, sendo que, apenas no final, a conclusão do primeiro prelúdio é constituída por uma sequência de tercinas sucessivas de carácter conclusivo, sempre em Si bemol menor. O compositor termina este prelúdio na extensão aguda do Piano, dando-se a exploração de novas ressonâncias, em pianíssimo (Exemplo 2).

Exemplo 2 - Fragoso, Prelúdio Romântico I



É de destacar a existência persistente das pausas ao longo de todo este prelúdio, bem como o uso insistente das tercinas e das notas com ligaduras de duração. Todos estes elementos aplicados de maneira consistente permitem ao intérprete relevar um carácter mais calmo, certamente pretendido pelo compositor.

Ao observarmos a métrica de todo este primeiro prelúdio, torna-se notória a existência de uma escrita característica de compasso composto, na introdução. Na secção A, mudamos para um compasso ternário, onde a subdivisão do tempo é clara, embora o ritmo cause uma flutuação no tempo, como virá a acontecer no segundo prelúdio. Por seu turno, a secção B apresenta um carácter marcado devido ao ritmo. O preenchimento sistemático de semicolcheias, não altera a métrica deste primeiro andamento mas nos dois últimos compassos esta estende-se, devido à quantidade de notas existentes.

Segundo Prelúdio

No segundo prelúdio, encontramos a tonalidade de Fá sustenido menor, num compasso quaternário, ao tempo *andante espressivo* - semínima a noventa e seis. A forma estrutural é ABA'.

Na secção A, do compasso 1 ao 19, encontramos três partes divididas por uma barra dupla. Na primeira parte (compassos 1 a 3), é possível identificar o intercalar de duas vozes, no qual se inclui o tema e o seu desenvolvimento; na voz superior é apresentada uma melodia bastante simples e curta, enquanto a voz mais grave é conduzida por meio de arpejos, com um movimento ascendente e outro descendente, em Dó sustenido maior no primeiro e em Fá sustenido maior no segundo (Exemplo 3).

Exemplo 3 - Fragoso, Prelúdio Romântico II



O compositor apresenta-nos assim um andamento calmo, embora algo movimentado. O sentido frásico, em movimento horizontal, provoca uma sensação de continuidade e fluxo sonoro. A voz mais grave contém um ritmo que resulta numa flutuação métrica, contribuindo para esse movimento. No compasso 3, um elemento melódico cadencial (Exemplo 4) transporta-nos para a segunda parte desta secção, com suspensão.

Exemplo 4 - Fragoso, Prelúdio Romântico II



Como podemos ver no exemplo 5, há uma sugestão de Chopin no aparecimento deste elemento melódico anteriormente referenciado. Aí as notas cromáticas que o formam aparecem como notas ornamentas, fazendo a ponte entre a primeira e a segunda partes e introduzindo um novo elemento no andamento. Contribui, também, para aumentar o interesse temático na obra. Considera-se, por isso, a aproximação à linguagem de Chopin (Prates 2014). Acreditamos também que a existência deste elemento melódico sirva para criar a ambiência e o balanço necessários para a secção que se segue.

Exemplo 5 - Chopin, Mazurka op. 17, n.º 4



Na segunda parte, entre os compassos 4 a 8, inicia-se um movimento melódico ascendente, que antecede duas vezes em movimentos contrários e, desdobrados em duas notas em

cada voz, alternadas entre si. Este percurso é feito na tonalidade de Dó sustenido maior, que atinge o clímax, no compasso 7.

Após este momento, a frase declina no compasso 8, em uso insistente de intervalos de quintas perfeitas, com o acorde de Si sustenido, sétima da dominante presente na voz superior e a sequência de oito notas presentes na voz mais grave. A transição contém um *ritenuto* e um ligeiro crescendo.

É notória uma distensão do tempo nos compassos 7 e 8, pela quantidade em grande escala de semicolcheias. Em cada compasso quaternário, o preenchimento simples seria de dezasseis semicolcheias, mas, neste caso, este número é largamente ultrapassado. Este parágrafo musical representa um ponto de tensão, por meio da dinâmica em crescendo, da harmonia que se torna cada vez mais enriquecida, do andamento em *accelerando* e da relação apresentada entre as vozes superior e inferior. Este discurso converge até ao clímax, levado por uma fluência rítmica e harmónica. Posteriormente, a dinâmica de pianíssimo é retomada gradualmente, até chegar a um registo mais grave do teclado no fim do compasso 8. Aí, a mão esquerda executa um elemento rítmico de transição que, num movimento horizontal, prepara a ambiência adequada para a retoma do tema, em pianíssimo e com um fraseado fluente, contínuo, horizontal.

Chegamos novamente ao Tempo I, a terceira parte da secção A (compassos 9 a 19), em pianíssimo, com variação do tema inicial. Dessas alterações, é de mencionar a maior intensidade com que deve ser interpretada esta secção, tal como no compasso 11, onde o compositor anota na partitura “*com paixão*”. Outra é a variedade de dinâmicas que contrastam entre si, através de um crescendo que permite a passagem do pianíssimo para o meio forte, antecedendo o *rit. Molto*. Outra ainda é a sequência de acordes colocados na voz superior, enriquecida com a constante presença de arpejos na voz mais grave, numa sequência organizada de cinco notas, que se vão repetindo.

Através desta intensificação e desenvolvimento do tema, António Fragoso explora recursos harmónicos, rítmicos e técnicos que produzem embelezamento sonoro à peça.

A secção A termina com uma pausa de dois tempos para, “*com alegria*”, iniciarmos a secção B, que começa no compasso 20 e se estende durante trinta, terminando em compasso ternário, com a semínima a cento e quarenta e quatro.

O movimento efectuado na mão esquerda é típico de um compasso ternário, tendo a semínima por unidade. Juntamente com a voz mais aguda, começamos a secção B na tonalidade de Dó maior, numa ambiência de um *scherzo* (devido ao andamento imposto pelo compositor e pelas apogiaturas existentes na melodia). *Scherzo* é um termo para uma dança ou andamento vivo, a três tempos. Nos períodos clássico e romântico correspondia ao terceiro andamento de uma sinfonia ou a um dos andamentos intermédios de uma sonata. Assim, esta secção é caracterizada por um andamento vivo, enérgico e alegre, na qual o intérprete deverá articular bem os dedos, a fim de produzir a sonoridade desejada.

No compasso 38 vemos a expressa indicação de pianíssimo, que vem sendo preparado desde o compasso 35 com um *diminuendo* e *ritenuto*. Porém, notamos um forte contraste entre os compassos 37 e 38 por meio da dinâmica, passando de “*ppp*” a “*ff*”, a tempo. O pianíssimo funciona, assim, como um momento de descanso, seguido de imediata tensão. Compreende-se a chegada do fortíssimo (compasso 39), pela retoma do tema inicial desta secção B. A harmonia é preenchida com modulações diversas, uma por compasso, desde o 43 até ao 48: Mi menor, Fá sétima da dominante com quarta adicionada, Si sustenido diminuto com sexta adicionada, Dó sustenido menor, Fá sustenido menor e Sol sustenido maior. Este enriquecimento feito com acordes diminutos, aumenta a tensão já criada. O movimento tem o seu fim na tonalidade de Dó sustenido menor, com uma escala e longos acordes na tónica. Esta heterogeneidade de dinâmicas e de harmonias funcionam como percursos dos compassos 43 a 50, que contêm uma melancolia de cariz marcadamente português, envolvendo o ouvinte numa sonoridade deveras expressiva.

O Tempo I é retomado, agora como secção A’, completando-se a forma ABA’, desde do compasso 51 até ao término do andamento. Termina o segundo prelúdio com uma cadência composta por três compassos. Esta modulação incorpora uma extensão alargada do teclado do Piano, terminando numa região mais aguda do instrumento, com acordes arpejados, em *pianíssimo*. Assim termina mais um andamento desta obra, repleto de contrastes harmónicos e dinâmicos.

É de salientar o registo de Pedal, que porá os últimos quatro acordes a soar em simultâneo, nos quais a harmonia é sempre a mesma, um acorde em Dó sustenido menor entre os restantes três acordes em Fá sustenido menor. Pode-se referir ainda a frase musical de grande dimensão, que começa no compasso 51 num pianíssimo em movimento ascendente e nos leva

ao clímax desta secção A' no compasso 61. É-nos apresentado o ponto máximo desta ideia musical no compasso 57, preparado através do constante acelerando e crescendo das vozes que são elevadas até ao registo agudo do Piano, culminando em “*forte*” e “*quasi presto*”.

Por fim, toma lugar o “*ritenuto*”, ainda em fortíssimo, para, subitamente, se dar a cadência em pianíssimo, com nota pedal na nota Fá.

Invocamos aqui um nocturno de Chopin, o op. 55, nº. 1, como exemplo. Em ambos os casos, os acordes são sonantes, com grande densidade e com longos valores rítmicos. O pedal escrito pelos compositores é longo, ajudando a criar a sensação de profundidade.

Exemplo 6 - Fragoso, Prelúdio Romântico II



Exemplo 7 - Chopin, Nocturno op. 55, nº 1



Terceiro Prelúdio

Com a tonalidade de Ré bemol maior é iniciado o terceiro prelúdio, no qual as tercinas e as semicolcheias voltam a ter bastante destaque, enquanto elementos fulcrais dos dois prelúdios precedentes; todavia, as sextinas também fazem parte integrante deste andamento, dando-lhe um novo e maior dinamismo.

Apresentamos no exemplo 9 um excerto do Nocturno opus 27, número 1, com o qual se estabelece comparação com um excerto musical do Prelúdio III de Fragoso (Exemplo 8). Inseridos na mesma armação de clave, estes dois exemplos possuem o movimento da voz inferior feito por um agrupamento de semicolcheias, cada uma com a sua nota pedal, bem como a nota mais aguda, que aparece de modo regular.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, using a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegretto'. The music features a simple melody in the piano part and a vocal line in the right hand. The vocal line consists of a single note, 'A', which is held for the duration of the piano melody. The piano melody is a simple, repetitive pattern of eighth notes. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains the vocal note 'A' and the piano melody. The second measure contains the vocal note 'A' and the piano melody. The third measure contains the vocal note 'A' and the piano melody. The piano part ends with a double bar line.

The image shows a page from a musical score for 'The Merry Widow' by Franz Lehár. The title 'The Merry Widow' is written in a decorative, stylized font at the top. Below the title, the composer's name 'FRANZ LEHÁR' is printed. The score is for a piano introduction in 3/4 time, as indicated by the '3/4' time signature. The music is written on a grand staff with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'smorz.' (smorzando) and 'dolciss. dim.' (dolcissimo, diminuendo). There are also fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The page number '1' is visible in the bottom right corner.

58

aos processos harmônicos e rítmicos envolvidos. A repetição dos motivos melódico-rítmicos é frequente, levando à consistência e cristalização das harmonias utilizadas.

A estrutura deste prelúdio é baseada na apresentação do tema nos dois primeiros compassos e seu desenvolvimento, nos seguintes. No compasso 12 surge o tema da voz do baixo estendida pelas duas vozes, continuando por uma sequência repetida de quatro notas que suportam a melodia, sempre com a nota Ré como pedal.

No compasso 17 a melodia encontra-se na quinta oitava do Piano, na região sonora mais aguda, de onde desce em tessitura até ao compasso 21, na harmonia de Sol bemol maior. No compasso 22 e 23, as notas aparecem dispostas na ordem inversa às notas do clímax, iniciando nova subida melódica até ao último destes compassos. Reparando na métrica, observamos uma exaustiva subdivisão das figuras rítmicas, que indiciam uma alteração neste aspecto ao longo da peça. Quando surgem as tercinas e pontos de aumento aplicados em diversos pontos da peça, é possível verificar uma extensão natural da métrica. Isto é mais evidente aquando do aparecimento das sextinas. Todavia, ao terminar a peça, os compassos 22 e 23 são regulares e claros embora o compasso contenha a adulteração da métrica. Esta diversidade métrica, juntamente com a diversidade e multiplicidade de ideias musicais, contribui para o enriquecimento do terceiro prelúdio. Examinando a distância intervalar, verificamos maioritariamente intervalos curtos entre as notas. Apenas quando se inicia o movimento de semicolcheias com a duração de todo um compasso, é possível verificar intervalos maiores, como é o caso das sétimas (a terceira, sexta e nona notas), como acontece nos compassos de 17 a 21. Essas notas destacam-se por serem agudas, numa linha melódica que é entrecortada pelas restantes notas que enchem a harmonia e o compasso.

Outra característica deste terceiro prelúdio é a sequência de quatro semicolcheias que têm a nota Ré como nota pedal, na melodia da voz superior (compassos 13 a 16) e a escala em sentido ascendente, nos compassos 22 e 23. Para finalizar o prelúdio, temos novamente um arpejo, na tonalidade de Ré bemol maior, seguido de um baixo desdobrado em oitava, com suspensão. Mais uma vez, um final de andamento de cunho reflectivo e suspenso.

Quarto Prelúdio

Este último prelúdio é definido por um andamento *Vivo*, com semínima a cento e vinte e seis, e um compasso binário. A tonalidade de Mi menor preside ao início do andamento. A

forma que define este quarto prelúdio é a ABA', sendo as três secções separadas na partitura por barras duplas.

A métrica usada neste andamento é a de um compasso binário, em dois por quatro, com a subdivisão rítmica muito fragmentada e repartida por pausas. Resultará num prelúdio marcado por uma leve, mas activa corrente de notas que, no seu conjunto, formam um andamento ligeiro e fluido, em sentido horizontal. Para que seja leve, a linha melódica é acompanhada constantemente por pausas. Relativamente à textura, este prelúdio é homofónico, mas dinâmico.

O autor parece querer um carácter ligeiro, estável e de pouca tensão musical. Comparando com o Carnaval de Schumann, é possível encontrar uma ligação estilística entre estes excertos, embora com maior preenchimento harmónico no caso de Schumann (Exemplos 10 e 11).

Exemplo 10 - Fragoso, Prelúdio Romântico IV



Exemplo 11 - Schumann, *Carnaval* op. 9, 10º andamento, *Papillons*



A distância intervalar das notas de cada voz é, em geral, pequena. Contudo, essa relação entre as vozes grave e aguda estende-se cada vez mais, dado que a voz do baixo, que se desdobra em oitava ou em acorde, vai descendo gradualmente pelos registos graves do piano. O intérprete poderá apoiar este movimento harmónico, quer pela dinâmica, quer pelo fraseado, num movimento horizontal e contínuo.

A estrutura base é feita com acordes completos, repartidos por quatro notas, que preenchem meio tempo de cada compasso, ou seja, à semínima. É de referenciar as repetições,

sequências e inversões como técnicas de enriquecimento deste Prelúdio IV. Em termos harmônicos, a primeira frase está organizada em i-v-i-v-iv-i e somente a partir do compasso 9 modula para Mi sétima da dominante, Si maior, Sol maior e Lá menor com sexta adicionada.

Chegados ao compasso 21, é requerida uma alteração da dinâmica para *accelerando* e *crescendo*. De modo gradual, esta transição de carácter permite-nos atingir o forte, no compasso 24, o clímax deste quarto andamento.

Surge então a secção B, entre os compassos 25 e 29, constituída por acordes densos, de sete e oito notas, situadas no registo central do teclado. Intercalam com Mi menor: Si maior, Dó menor, Sol sustenido maior, Dó sustenido sétima da dominante e Fá sustenido maior. São uma sucessão de colcheias, que provocam uma estabilidade do tempo e, consequentemente, da métrica. Na *performance*, o pianista deve atribuir-lhe um carácter vivo e intenso. Sobressai ainda o último tempo, no compasso 29, onde aparece uma colcheia com ponto e semicolcheia, o altera a igualdade rítmica, mudando a dinâmica e estabilidade do compasso, e propicia uma transição para a secção seguinte.

Desencadeia-se a partir do compasso 30 o regresso do tema inicial, com a repetição textual dos primeiros oito compassos deste prelúdio. Damos início à secção A', de dez compassos, a partir do 30.º. Uma escala de semicolcheias em sentido ascendente, começa um movimento que tem o início no Fá três e o fim na oitava seguinte. O baixo presenteia-nos com um intervalo de quarta perfeita, entre as notas Fá sustenido e Si natural. A peça termina com o acorde de Mi menor. Desta forma, sendo Si menor o quinto grau de Mi menor, a cadência deste último prelúdio é perfeita. O acorde final é adornado com uma suspensão, confirmando o momento de repouso. A peça termina com uma sonoridade etérea e de certa maneira incorpórea, com o acorde de Min menor, na região aguda do teclado, em pianíssimo.

3.1.2 Experiências pessoais performativas dos *Prelúdios Românticos*

Das referências que nos possam guiar sobre as influências ou motivos da composição desta obra, há um excerto de uma carta que António Fragoso endereça ao pai, em Março de 1914, falando desta composição:

(...) 2 prelúdios, um dos quais escrevi ultimamente sobre um prego de Lisboa e que rapidamente caiu no agrado de todos, muito embora tenha dificuldades que nem todos podem tocar e sobretudo

algumas dissonâncias que o fazem aproximar um pouco da moderna escola de composição a que pertencem como chefes Debussy, Ravel, Fauré, Charpentier, e outros que fizeram parte do programa dum concerto há poucos dias dado no Conservatório, a que assisti, e de que gostei muito (apud Prates, 2014, 32).

Fragoso tinha familiaridade com a linguagem do período romântico e vinha-se aventurando por harmonias arrojadas, com dissonâncias pertencentes à escola moderna francesa. No entanto, acreditamos que esta obra ainda bebe do romantismo, embora com alguns apon-tamentos da corrente Impressionista. Para a *performance*, é fundamental que o pianista en-fatize as harmonias que surgem ao longo da peça.

A abertura é feita com uma pequena introdução com baixos que criam uma ambiência profunda, contrastada pelas notas agudas, com ritmos iguais. O compositor parece querer expressar um sentimento forte de amor ou de revolta, num primeiro compasso, seguido de um eco amplificador, no segundo, por meio de uma grande amplitude harmónica.

A ambiência romântica é profunda e intensa. Esta introdução contém contrastes dinâmi-cos, amplitudes sonoras extensamente dramáticas e um decrescendo de final de frase. Nesse final de frase o intérprete terá que idealizar uma decadência, que conduza de forma reflexiva a avançar para o desenvolvimento da peça. O som produzido deverá ser contínuo, enrique-cido pelos contrastes dinâmicos, pelos baixos profundos e pelos arpejos vibrantes. Estes, que nos recordam os *arabesques* de Debussy, são um importante elemento musical que confere uma certa brancura a uma obra musical. É uma harmonia formada por melodias, os chama-dos arabescos melódicos (Rynex, 2016). Estes arpejos, na região aguda do teclado, “clarifi-cam” a sonoridade desta pequena introdução produzindo um brilhantismo e vivacidade ao início da obra. Cada nota dos arpejos deve ser bem “pronunciada”, devendo estas figuras serem executadas em andamento lento e bem explícito, de modo a conferir uma textura flu-ída, expressiva, num movimento de alguma rotatividade e continuidade sonora.

Para conseguir a sonoridade e os contrastes pretendidos, o pianista pode-se munir de al-guns elementos técnicos e físicos, considerar o peso adequado do braço, a rotação do pulso, e o tipo de ataque e de toque que irão definir a profundidade do som. Assim, para produzir os sons graves, o intérprete deverá realizar um ataque apoiado do braço. Para os arpejos, o

braço deverá estar leve, permitindo aos dedos um “dedilhar articulado” de modo a obter o carácter vibrante e agudo. De acordo com a dinâmica pretendida, o braço deverá aplicar mais ou menos força, porém, os músculos deverão ser activados de maneira pensada de modo a não criar tensões. Para que o som seja contínuo, o movimento corporal deve ser horizontal, de modo orgânico.

A partir do compasso 6, a peça contém tercinas escritas de modo contínuo, com uma voz superior e uma voz inferior. Relativamente à voz intermédia, podemos mencionar que esta traduz uma ideia de continuidade e unidade ao andamento da peça.

Para esta peça, Fragoso usa uma textura musical contínua e recorre de modo sistemático a estilos harmónicos contrastantes e transformação dos temas musicais. Esta poderá ter sido a forma de, tal como em *Der Feischutz*, Carl Maria von Weber caracterizar as forças em confronto no drama (Grout, 2007).

As tercinas conferem uma textura musical constante e incessante, provocando uma monotonia e calma que mais facilmente contribuirá para atingir o sentimento de tristeza pretendido pelo compositor. Para alcançar esta sonoridade triste e fluida, o intérprete poderá considerar a redução dos movimentos, evitando a rigidez muscular. A posição dos dedos deve possibilitar a fluência das notas, tendo o pianista que ter uma sensibilidade táctil no que toca a este tipo de peças tão sentimentais e expressivas.

As harmonias que mudam constantemente, desenvolvem na peça um dinamismo contido, envolto em patamares de dinâmicas que vão evoluindo, deixando o ouvinte expectante sobre o desenrolar desta primeira parte. A melodia superior deve ser interpretada com profunda tristeza, enquanto a voz inferior sustenta toda a harmonia, dando uma sensação de continuidade e estabilidade, que se estende pela primeira parte deste primeiro prelúdio.

Podemos encontrar semelhanças ainda com outra obra, desta vez com *Kennst du das Land*, de Schumann. Nela, uma suave evocação introduz as tercinas, sob a forma de acordes repetidos, na qual a harmonia evolui cromaticamente sobre um baixo estático. O piano, tendo como base a progressão harmónica, contribui grandemente para a comunicação do sentido profundo do poema. Em Fragoso, as tercinas aludem a uma cascata sonora que nos predispõe para uma homogeneidade sonora que faz aumentar a profundidade desta “poesia musical”.

O contido ênfase que Fragoso concede à voz intermédia pode ser comparado à importância dada ao clima, ao cenário e ao significado oculto do drama num libreto alemão, caracteristicamente Romântico (Grout, 2007).

O andamento desta primeira parte, até ao compasso 30, é *Lento*, o que evoca no ouvinte a profundidade e tristeza talvez pretendida por Fragoso. Desenvolve-se em grandes arcos frásicos, que se guiam pela melodia. Esta melodia possui uma melancolia que, suportada por uma certa riqueza harmónica, apresenta um desenvolvimento inquieto, movediço e instável. Para corresponder ao carácter desta melodia, os dedos deverão pressionar mais a fundo as teclas, de modo apoiado e intencional. O intérprete deverá delinear toda a música, para que esta faça sentido, atentando igualmente à existência de múltiplos planos sonoros.

Nos compassos 12 e 13, o compositor apresenta-nos uma frase de sonoridade especial, com uma expressividade muito própria. Trata-se de um momento muito sensível em termos sonoros, por ser um ponto de inflexão. Musicalmente dever-se-ão destacar as harmonias, tendo o intérprete de relaxar os braços, permitindo assim a fluência desejada.

Do compasso 16 ao 18 há uma transição de sonoridade da frase, seguida de uma agitação provocada pelas semicolcheias da voz do baixo, pelos arpejos na mão direita e pela dinâmica crescente nas duas vozes. O movimento dos braços, auxiliado pelo pulso, deverá ser horizontal, com grande agilidade de dedos. Para que a velocidade seja conseguida, o pianista terá que utilizar adequadamente a respiração, procurando relaxar.

Com um *ritenuto*, abranda o andamento e a agitação anterior, recuperando de novo, nos compassos 19 a 30, a fluidez do início. Mas esta secção tem um temperamento diferente. As dinâmicas organizam-se em três níveis sonoros graduais e com modulações afastadas e repentinas, práticas muito comuns do Romantismo. Aqui, o intérprete construirá uma grande frase. O primeiro nível encontra-se nos compassos 19 e 20, o segundo no 21 e 22, e o terceiro até ao compasso 30. Cada nível corresponde a uma dinâmica que cresce em volume sonoro sempre que passa para o nível seguinte, numa grande frase que tem o seu clímax no compasso 28. Isto dar-nó-á a intensidade e a vibração de um carácter romântico, dramático, enérgico e impulsivo.

Mais uma vez é pedido ao intérprete que tenha em conta o carácter orquestral que esta obra possui, realçando a riqueza harmónica e polifónica. Quanto maior a intensidade, mais exigente será a aplicação muscular do pianista, atendendo para isso à profundidade do toque.

Estes *Prelúdios* cheios de imagens artísticas e de múltiplas sonoridades poderão representar bem a maneira de ser de Fragoso, um jovem com a vivacidade e as mudanças de ânimo características da sua idade.

O pedal tem de ser usado de modo sensato, já que não poderá misturar inadequadamente as harmonias que se sucedem, interromper a pretendida continuidade sonora. Ajudará, juntamente com as dinâmicas, na construção, crescimento e desenvolvimento das frases. Compositores como Schumann e Liszt apontaram nas suas obras crescendos devidamente planeados e bem construídos, pensando tanto na técnica pianística como nos recursos mecânicos e sonoros do piano, incluindo o aproveitamento das ressonâncias.

Como podemos ver nas duas figuras seguintes, há três vozes com funções muito próprias. A voz superior é a melodia, articulada com a voz intermédia de valores rítmicos menores, enquanto o baixo sustenta a harmonia, causando um equilíbrio entre as vozes que deverão corresponder a três planos sonoros diferentes.

Exemplo 12 - Fragoso, Prelúdio Romântico I



Exemplo 13 - Schumann, Humoreske op. 20



O pianista cuidará de adaptar os movimentos circulares do braço, de modo a contribuir para a construção desta massa sonora, que vive de uma força e intensidade que lhe são características. Todos os confrontos provocados pelas dinâmicas, amplitudes sonoras, ritmos e harmonias, que aumentam a força da intensidade, desembocam na segunda parte do primeiro prelúdio, numa sonoridade que evocará uma mudança de estado emocional.

Assemelha-se esta nova secção a uma marcha fúnebre, com acordes graves, cheios e em fortíssimo. A atmosfera é mística e profunda, apelando a um sentimento dramático de tonalidade obscura. Na *Marcha Fúnebre* encontramos o mesmo tipo de particularidades, embora a melodia de Chopin seja mais evidente, independente e desenvolvida. Também possui uma intensidade sonora profunda, com acordes de grande força. Para obter este resultado, os movimentos do braço deverão ser lentos, largos e apoiados, e que introduzam a mão de modo apoiado no teclado.

Apelando novamente ao contraste do romantismo, o ambiente sonoro muda no compasso 43. Desta vez mais agitado, num andamento mais rápido que, aumentando a fluência, causa uma sensação sonora de *nuance*. Há novamente uma melodia que dá um sentido espontâneo e sentimental à secção. A clareza rítmica evoca uma sensação de movimento fluente, sustentada por um baixo que incita os tons escuros de um colorido tipicamente romântico. Neste caso, os dedos deverão ser ágeis, de modo a transmitir o carácter agitado. As várias vozes que compõem esta secção correspondem a diferentes extractos sonoros, cada um com uma função e intensidade específica. Assim, para o grave sustentado o pianista deverá usar o apoio de braço, para a voz intermédia a velocidade de dedos, e para a melodia um apoio sonoro que se destaque das outras vozes, por meio do mecanismo muscular do braço, com a mão estável. Nas figuras 14 e 15, indicamos uma aproximação a Schumann. Há uma melodia da voz superior que coabita com a voz intermédia, com valores rítmicos menores, enquanto a voz do baixo serve de base e contraste sonoro às outras duas vozes. A dinâmica é piano, a fim de criar mais leveza e uma leve agitação, que levará à secção seguinte.

Exemplo 14 - Fragoso, Prelúdio Romântico I



Exemplo 15 - Schumann, Novelette op. 21, nº 8



Do compasso 70 ao 77, o ambiente da peça deverá ser o mesmo do início. Todavia, os últimos cinco compassos, que constituem o fim deste primeiro prelúdio, são diluídos gradualmente por figuras de tercina e pausas. Assim consegue construir uma atmosfera enigmática e distante, que culmina na última nota, desaparecendo na acústica da sala em que é ouvida. Aqui, o movimento, além de horizontal, deve ser ascendente, como que caminhando para um som etéreo. O pedal deve permitir a audição da transparência pretendida pelo compositor, dado que compôs este final de prelúdio numa voz só, tocada pelas duas mãos em alternância, certamente para dar um sentido mais verdadeiro, humano, autêntico e, de certa maneira, bucólico.

O segundo prelúdio tem um conteúdo distinto do primeiro, pelo que, por conseguinte, a postura corporal do intérprete terá de ser diferente. Entre os compassos 1 e 19 será mais enérgico, inquieto e drástico, onde as vozes que o compõem são assimétricas, gerando uma tensão e um movimento muito particulares. Esta é uma sonoridade ultra-romântica, semelhante à de Rachmaninoff, César Franck e Chopin que Fragoso conhecia tão bem. Como exemplo temos o excerto do Prelúdio op. 23, nº 5 de Rachmaninoff representado na figura 17. Em termos sonoros, arpejos em semicolcheias são usados como elementos de instabilidade, onde uma melodia expressiva sobressai, enfatizando o dramatismo e tensão. A dinâmica de pianíssimo edifica a intenção de transmitir uma essência mítica e expressiva, a partir da qual as vozes estabelecem um diálogo em consonância. O intérprete deverá usar o peso natural do braço, de modo a não ficar um som mecânico, já que as figuras rítmicas assim o poderão tender. O pedal é colocado em trémulo, para garantir a consistência e constância sonora desejadas.

Exemplo 16 - Frágoso, Prelúdio Romântico II



Exemplo 17 - Rachmaninoff, Prelúdio op.23, nº 5



Os compassos 1 a 3 perfazem a primeira frase do segundo prelúdio, terminando num carácter recitativo e suave, com todas as notas executadas de forma clara, concluindo num tom de devaneio. Os dedos da mão direita terão de apoiar as notas devidamente, promovendo um som sustentado e expressivo, enquanto a esquerda deve, uma vez mais, ter a técnica de velocidade, com ligeira rotação de antebraço. A articulação dos dedos de ambas as mãos terá de ser clara e muito perolada. As frases devem ser manuseadas com alguma flexibilidade sonora – não de andamento, pelo que a respiração constitui um elemento essencial. Desta maneira, o intérprete terá de revelar as inflexões da frase através de movimentos de pulso ascendente e descendente, e da respiração do fraseado.

Este prelúdio exige coordenação de capacidades e de recursos técnicos de quem o interpreta. Requer velocidade, musicalidade e capacidade de distanciar, diferenciar e conjugar

agilmente os ambientes diversos que nos proporciona, desde um mais terreno e bem marcada, a outro, espiritual e etéreo. É, de facto, uma peça muito “humana”, dotada de sentimentos e de contradições.

Após o compasso 3, dá-se uma respiração frásica, seguida uma sequência de semicolcheias que se desenvolvem num crescendo ascendente até ao início do compasso 7 em *accelerando*, com o posterior sentido descendente. Com este encadeado de notas, Fragoso apresenta-nos uma frase que causa uma sensação de desassossego em busca de um crescendo intenso e vibrante, de carácter virtuosístico, bem à maneira Romântica. A amplitude dinâmica é extensa, pelo que a aplicação do peso corporal do pianista é aconselhável, com uma intensidade que aumenta cada vez mais, com a força muscular correspondente. O ritmo, sempre igual, dá-nos a ideia de uma massa sonora contínua e fluída, que ajudará a obter o efeito sonoro desejado. A abrangência do teclado usado é extensa, começando em sons mais graves, culminando nos mais agudos e voltando aos graves, de modo a acentuar ainda mais a ideia de uma onda sonora intensa e violenta. Para efectuar um ritmo bem regular, como se de uma *Toccata* se tratasse, os dedos terão de ser muito independentes e as mãos com uma coordenação exímia. Os movimentos de pulso devem ser reduzidos mas não anulados, dado que a articulação assim o exige. Devido às notas intrincadas e muito próximas, o pedal deverá permitir uma sonoridade clara, no entanto contínua, auxiliando na realização do crescendo e diminuendo. Aqui o compositor apela ao sentimento e entusiasmo do pianista, que necessitará de pôr toda a sua intensidade neste prelúdio. Por ser uma frase que pode originar alguma tensão muscular no pianista, este deve procurar deixar a música fluir, ainda que em dinâmica forte, em *quasi presto*. Nos últimos dois tempos do compasso 8 do segundo *Prelúdio Romântico*, o pedal deve ser um só, na medida em que a harmonia é a mesma, dando igualmente um contexto de unidade e conexão.

A partir do compasso 9, retomamos o tema inicial, todavia com algumas alterações harmónicas e melódicas. As harmonias são de uma amplitude sonora maior, com acordes complexos. Os arpejos em sentido ascendente e descendente na voz inferior envolvem-nos numa ondulação auditiva, e a voz superior com acordes sugere ventos, num movimento horizontal e circular, levando o pianista a ter que transferir o peso de braço. Neste retorno do tema, iniciamos a frase em pianíssimo, como uma reminiscência do começo do segundo prelúdio.

No compasso 11, a expressão *com paixão* demarca um temperamento intenso e de forte convicção.

Do compasso 11 ao 19, a voz superior pede movimentos de braço apoiados nos acordes em mínimas, pelo que as restantes notas, que têm a função de lhes criar caminho, deverão ter um movimento horizontal. A posição dos dedos deve ser arredondada de modo a dar esse som profundo, apoiado e cheio.

Nos compassos 18 e 19, terminamos esta primeira parte do prelúdio com o acorde de Dó Maior, que nos leva para uma ambiência de esperança e de luminosidade, contrastando firmemente com o carácter anterior. Aqui, o movimento de braço, e consequente resultado sonoro, segue uma linha horizontal e ascendente.

Do compasso 20 ao 51, observamos um novo segmento. Inicia com carácter de dança, ternário, *com alegria*, em piano. Evoca imagens de jardim, ao ar livre, com uma paleta de cores sonoras muito diversificadas. As figuras rítmicas e respectivas articulações induzem um carácter “solto e desprendido”. Sendo uma secção tão diferente, o pedal a usar será distinto do que tem vindo a ser feito. Passa a ser um pedal rítmico – aplicado sobre a nota, usado somente no primeiro e no último tempo. Pelos exemplos 18 e 19 estabelecemos algumas semelhanças, pelo andamento, dinâmica, ritmo e equilíbrio entre vozes. O andamento em Frágoso é expresso por meio da expressão *com alegria*, enquanto que no caso de Grieg, o andamento é de *allegro moderato*. *Allegro* é, como o nome indica, para ser tocado com alegria e vivacidade. A dinâmica *piano*, é conjugada com a introdução de dois compassos executados somente com a mão esquerda. A articulação é especificada em ambos os excertos, auxiliando a definição do carácter “*allegro*”. O preenchimento das vozes é simples e reduzido, e os ritmos utilizados, semelhantes. A voz inferior é preenchida com semínimas e a superior com colcheias e pausas.

Exemplo 18 - Fragoso, Prelúdio Romântico II



Exemplo 19 - Grieg, Peças líricas op. 12, nº 2



Esta frase acaba no compasso 38, de modo muito gradual, num diminuendo que se reduz ao pianíssimo. O intérprete terá o cuidado de desenvolver esta dinâmica com a máxima qualidade, de modo a criar um pianíssimo audível. Havendo pouco preenchimento da harmonia com notas, as vozes chegam a soar de modo alternado e a frase termina num sentido ascendente e em *ritenuto*, na região aguda do teclado. Os movimentos do corpo terão de ser bem planeados, para que o diminuendo seja executado de modo muito natural, como se se tratasse de um *dégradé*. O compasso 39 é sobressaltado por um fortíssimo, no tempo inicial que agora á retomado. Cada voz é reforçada com oitavas que alargam o espectro harmónico, intensificando com vigor esta secção. O intérprete terá de corresponder de modo imediato e eficaz a estas mudanças de dinâmicas e de intensidade. Esta diversidade técnica e musical requer um trabalho de pulso, independência de dedos, velocidade e construção de frases. Especialmente a partir do compasso 43, a harmonia circunda-nos de uma atmosfera dramática, embora contida, repassada de um sentimento apaixonado, vibrante e marcado. Poderá evocar o sentimento luso, pela alusão ao fado português. O recurso, ou a sua semelhança a algo caracteristicamente nacional, recorda-nos uma vez mais um traço do romantismo. Neste momento, os braços desenvolverão largos movimentos apoiados, para poder traduzir a intensidade e expressividade pedidas. Antes de retomarmos o tema inicial, novamente um

acorde maior, desta vez Dó sustenido Maior, que remete o ouvinte para uma paisagem sonora límpida, leve e de deslumbre.

Do compasso 51 ao fim da peça voltamos ao tema do começo do prelúdio, e com os últimos três compassos a serem preenchidos com acordes profundos e ressonantes, prática musical usada por outros compositores como Schumann e Liszt. O compasso 59 é marcado por uma dinâmica de fortíssimo, de modo a ser capaz de preencher por completo a acústica de uma sala, e os últimos dois compassos deste prelúdio são em pianíssimo, com um único pedal que unirá os quatro acordes. Novamente, o peso do braço ganha importância nos fortíssimos – representados no exemplo 20 -, seguido de notas muito bem timbradas em pianíssimo, com os dedos relaxados para permitir a fluência necessária à dinâmica.

Exemplo 20 - Fragoso, Prelúdio Romântico II



Este efeito de sucessivos contrastes dinâmicos, rítmicos e harmônicos, ao longo de todo o prelúdio, reporta-nos para as pinturas românticas do século XIX. Do mesmo modo encontramos linhas sinuosas e instáveis, contrastes claro-escuro e eventuais temáticas trágicas ou melodramáticas.

O terceiro prelúdio é marcado pela transparência e rendilhado sonoros. As vozes ou aparecem em uníssono, ou cantam sozinhas, ou o preenchimento sonoro é escasso. Contudo, este prelúdio permite experienciar diferentes intensidades, fraseados rítmicos e melódicos, em termos auditivos e técnicos.

O executante deverá fazer o fraseado de modo abrihantado, de modo a conseguir um efeito de rendilhado sonoro, derivado do desenho rítmico.

A tonalidade de Ré bemol Maior abre o terceiro prelúdio, com a sugestão de uma atmosfera algo mística, com as tercinas e a marcação ternária a construírem uma espécie de neblina sonora. As vozes são muito soltas e etéreas, contribuindo para isso os ritmos baloiçantes e ondulatórios, como as tercinas, as quintinas e sextinas. Para corresponder a este ambiente, o braço deverá realizar movimentos balanceados, livres e leves, mas sem impedirem o intérprete de dar significado ao fraseado sonoro. Em termos de tempo, para sugerir precisamente esta flutuação com ritmos ondulatórios, o segundo tempo de cada compasso deverá ser mais acelerado, com o terceiro tempo a “inclin” para o primeiro tempo do compasso seguinte. Os ataques poderão ser lentos e delicados, incluindo os graves, num tom *cantabile* de som suave. A par desta profundidade, há que ter em atenção a diferenciação entre as figuras de tercina, que surgem como um balancear calmo de uma maré, e às sextinas, que dão um colorido dinâmico e de pequena movimentação. Com as frases repartidas pelas duas vozes em modo contínuo, o intérprete terá ter em atenção a sensibilidade dinâmica e coordenação entre as mãos.

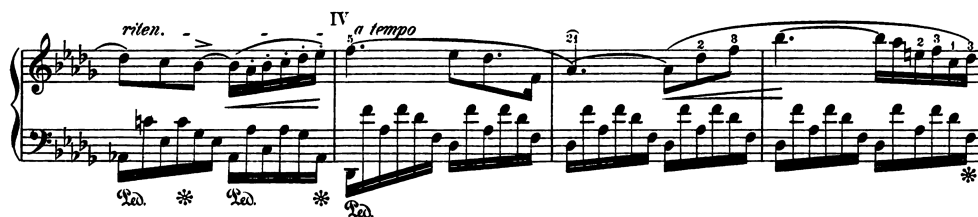
Do compasso 7 ao 10, a voz inferior desempenha um papel de fundo harmónico, como se de um nevoeiro se tratasse. Sobre essa voz, uma melodia resplandece, como se fosse um barco à deriva no oceano. O intérprete terá a responsabilidade de não cortar a frase produzida pela voz superior, efectuando movimentos e transposição de peso com o braço.

Nas figuras 21 e 22, os exemplos são próximos em termos musicais, na medida em que a voz inferior é uma sequência de semicolcheias que provocam um movimento sonoro fluído, enquanto uma melodia se sobressai, situada na voz superior.

Exemplo 21 - Fragoso, Prelúdio Romântico III



Exemplo 22 - Chopin, Nocturno op. 27, nº 2



Nos compassos 10 a 12 há uma memória do tema, que conflui numa nova secção. Nesta, a voz tocada pela mão direita localiza-se na região aguda do teclado - como fundo sonoro -, enquanto a melodia que se encontra na voz da esquerda corresponderá às notas de maior ênfase, criando um contraste delicado entre as duas vozes, que se complementam. O som gracioso é-nos proporcionado pelo movimento leve e relaxado do braço e dos dedos, com transferência de peso para a voz inferior e estabilidade da mão direita na voz superior. O pulso não se move independentemente, tendo o auxílio do movimento horizontal do antebraço.

A partir do compasso 17, a voz superior entoa sozinha um conjunto de notas que formam uma frase em sentido descendente, que nos leva até ao compasso 22. Aí retoma uma nova frase que segue movimento ascendente até à região aguda do teclado do piano, onde as últimas notas funcionam como um eco, juntamente com uma oitava grave na voz inferior que aparece nos últimos dois tempos. António Frago não registou qualquer dinâmica, mas, pela análise feita, achamos a dinâmica de pianíssimo a mais apropriada. Em termos sonoros, o som deve ser fraseado por meio da articulação e controlo dos dedos, sem rigidez. A mão deve estar estável e sem movimentos excessivos para não perturbar a regularidade e a ambiência musical pretendidas.

O pedal terá de assegurar a atmosfera algo abstracta e velada. O ambiente gerado por todas estas propriedades é de embalo e sonho, de acordo com um certo ideal romântico.

O quarto prelúdio dá-nos uma sugestão de ambiência musical mais terrena e concreta, em puro contraste com o anterior, embora nos transmita uma ideia de leveza ao ouvi-lo. Escrito em compasso binário, o discurso musical foca-se muito numa sonoridade viva e ágil, com texturas melódicas e harmónicas bem definidas e bem claras.

As vozes soam alternadas, criando um ambiente movimentado. Como exemplo de influência, apresentamos dois excertos nos exemplos 23 e 24, em que não só a escrita é muito idêntica, como a sonoridade resultante também.

Exemplo 23 - Fragoso, Prelúdio Romântico IV



Exemplo 24 - Schumann, *Carnaval* op. 9, 10º andamento, *Papillons*



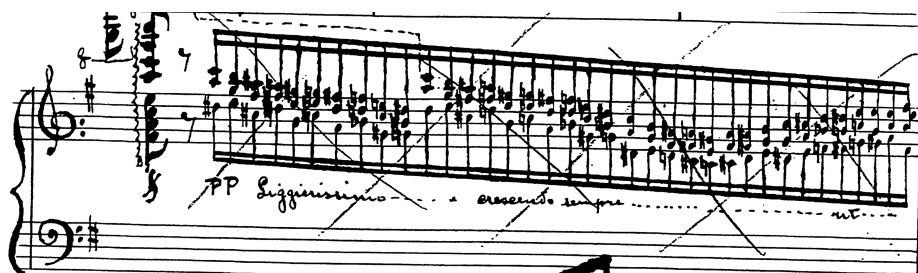
O compositor pede-nos uma interpretação expressiva, pelo que o pianista terá de tratar o som com vivacidade e energia. A região sonora que ocupa é a central do compasso 1 ao 8. Nela, o pianista terá o desafio de manter um som constante, equilibrado e consistente, no andamento ditado pelo compositor, e uma coordenação de ambas as mãos. Os pulsos devem estar livres e relaxados, sem movimentos exagerados. A expressão musical desta secção é, por isso, contida.

Do compasso 9 ao 23, a voz superior localiza-se na região mais aguda do teclado, suportada pela voz do baixo, que confere a ambiência térrea. Neste caso, as duas vozes tomam sentidos diferentes. Para a voz superior, os dedos deverão ser bem articulados - com a ajuda de pulso em sentido vertical -, delineando desenhos melódicos movimentados e activos, numa posição de mão estável. Para a voz inferior, há um movimento de braço apoiado, resultando numa sonoridade profunda e doce, que suporta toda a harmonia mais aguda. No compasso 21 o crescendo e acelerando acompanham a subida das notas pelas oitavas do piano, até atingir o acorde situado no primeiro tempo do compasso 24, em forte. De seguida, a frase avança em decurso descendente, correspondente à parte do compasso riscada por

Fragoso. O trabalho de pulso continua, agora com o movimento horizontal bem explícito. A independência de dedos é igualmente fundamental.

Como é possível observar pelas figuras 25 e 26, os dois excertos mostram neste caso a aproximação da escrita musical dos dois compositores. Precede um forte, inicia em piano e dirige-se, em *leggierissimo*, para um *ritenuto*.

Exemplo 25 - Fragoso, Prelúdio Romântico IV



Exemplo 26 - Chopin, Prelúdio op. 45, Cadência



Do compasso 25 ao 29, entramos num domínio sonoro denso, com acordes complexos e diversificados, provocando uma impressão de blocos sonoros em encadeado ressonante. O movimento de braço é necessário, pela sonoridade e complexidade, que exigem força muscular para cumprir o seu objectivo sonoro e musical. Além de ser uma secção contrastante, é um ponto alto deste prelúdio. O ataque deve ser rápido e eficaz, com transferência e impulso de acorde para acorde. O pianista deverá ter igualmente em atenção a sustentação do

som, para que este se mantenha vivo, sem esmorecer. Com esta secção, percebemos a intenção do compositor em explorar diferentes intensidades, nomeadamente esta, de carácter orquestral.

Do compasso 30 até ao fim da obra é retomado o tema inicial, característica comum nos *Prelúdios Românticos*. No compasso 38, uma escala ascende na voz superior, sustentada pelo baixo, seguido de um silêncio e rematado com um acorde de Mi menor. Neste último, as duas mãos efectuam um movimento vertical descendente, apoiado. Parecem ser a nostalgia do romantismo e a reflexão de Fragoso que concluem esta obra, simultaneamente tão simbólica e complexa.

3.2 O impressionismo do *Poème du Soir*

No caso da pintura enquanto forma de arte, e paralelamente à música, o Impressionismo tenta mostrar uma realidade sensível e fugaz, sobretudo pela captação de paisagens, pessoas e objectos, da luz e dos seus efeitos na Natureza. Executa-se no momento, é feita exclusivamente pela cor e as pinceladas são curtas, rápidas e fragmentadas. Os quadros impressionistas são trespassados de fluidez, dinamismo e vibração. No caso da escultura, as obras transmitem dinamismo e vitalidade, sinalizando personalidade, emoção e intensidade.

No campo da música, o impressionismo é uma forma de compor que procura evocar estados de espírito e impressões sensoriais, sobretudo através das harmonias e do colorido sonoro. É uma espécie de música programática, embora não procure exprimir emoções profundas nem contar uma história. Procura, sim, evocar estados emocionais, impressões, sentimentos vagos, atmosferas. Recorre a títulos sugestivos e ocasionais reminiscências aos sons naturais, muitas vezes exóticos, ritmos de dança e passagens melódicas características. Por aludir a expressões moderadas dos sentimentos, é a antítese das efusões directas, energéticas e profundas dos românticos (Grout, 2007).

Podemos verificar através destes apontamentos caracterizadores, desde logo, a emergente sugestão da linguagem impressionista nesta peça de António Fragoso. Além da riqueza harmónica que revela e do colorido sonoro que a embeleza, esta peça apela a estados emocionais e a uma ambiência característica, desde logo anunciada pelo título da obra que não poderia ser mais sugestivo. As reminiscências aos sons naturais são claras. O *Poème du Soir* exige

do intérprete uma certa profundidade interpretativa, que terá de se expressar entre acordes profundos e uma expressão contida de sentimentos.

Poème du Soir é uma composição de Janeiro de 1915, data escrita no manuscrito, dedicada ao seu primo Carlos Fragoso (Prates, 2014). Esta peça para *Piano solo* evidencia a necessidade de Fragoso de explorar as novas e vanguardistas harmonias impressionistas que estavam em voga em França e noutros países. A obra contém harmonias de carácter impressionista, a partitura está escrita com três pentagramas ao invés dos habituais dois. Exige um tratamento do pedal que não deve deixar as notas soar claramente, mas como uma “impressão”. A obra envolve-nos numa sonoridade que a aproxima muito de Debussy. Abarca um âmbito extenso do teclado, com uma explosão de acordes densos e lentos, que poderão uma sala de concerto com profundidade e expressão.

Segundo Margarida Prates, haverá a possibilidade de Fragoso ter recorrido ao legado musical de Liszt, um dos seus compositores de eleição. Por essa razão, procurámos exemplos musicais de Liszt que pudessem ter semelhanças com esta obra de Fragoso, aquando da análise musical desta peça²⁴.

Tanto quanto é conhecido, nas suas cartas não é encontrada qualquer referência à origem e motivos desta composição. Não é, pois, certo, que Fragoso se tenha inspirado em algum poema para compor esta obra, no entanto sabemos que tinha interesse pela literatura, pelo que pode ter sido provável uma conexão entre esta peça musical e alguma obra literária. Compositores como Schumann e Debussy também o faziam para compor.

Esta é uma peça de grande envergadura, que exige técnica e maturidade interpretativa. Essa exigência decorre dos recursos de composição usados e da grande imaginação musical de que o compositor era provido. Desde logo, no início da peça, o ambiente sonoro lembra-nos “*La Cathédrale engloutie*”, pelos acordes pianíssimos longínquos e longos, que exploram as harmonias de cores modernistas. Tal como em outras composições, o título encontra-se em francês, o que reforça a ideia da fonte de inspiração.

Na época a cultura francesa tinha uma forte referência em Portugal, influenciando a sociedade, não só na moda, mas também nas diversas áreas da vida cultural. António Fragoso

²⁴ Tal como anteriormente em relação aos *Prelúdios Românticos*, a exemplificação será feita apenas por similitude, sem estabelecer ligações de carácter determinístico. Parece-nos que, por admirar certos compositores, ao escrever no mesmo estilo de linguagem musical, *romântica* ou *impressionista*, poderia incorporar elementos frásicos característicos dessa mesma linguagem.

descreveu Paris como “o sonho dourado de todos os artistas da minha idade” (*apud* Prates, 2014; 2018).

Exemplo 27 - Debussy, Prelúdio “*La Cathédrale englutie*”



Não há informações precisas de contexto, que nos possam esclarecer sobre a razão pela qual esta peça foi composta. Em Leonardo Jorge apenas encontramos a referência da obra na lista de obras compostas e em Ferreira Castro não há qualquer menção ao nome *Prelúdios Românticos*.

Contudo, há algumas referências que nos ajudam a perceber um pouco mais a história desta peça. Margarida Prates refere que a peça, composta em Lisboa, tem uma envergadura mais complexa, devido ao conhecimento que António Fragoso adquiriu no Conservatório de Lisboa (Prates, 2014). Sobretudo pela cadeira de harmonia, bem como pela influência de professores como Luís de Freitas Branco, poderá ter desenvolvido a percepção e entendimento das novas correntes e da linguagem impressionista.

Não sabemos se esta peça tem alguma ligação a alguma Canção da Noite, ou a algum poema que tenha servido de base para a composição. Formulamos ainda a hipótese de, por ter dedicado a obra a um familiar seu da Pocariça, ter composto uma obra inspirada na natureza que embelezava a aldeia. E talvez, desse modo, poder chamar à obra as impressões dos sons, movimentos e texturas que o cativariam.

3.2.1 Essência do *Poème du Soir*

O *Poème du Soir* é uma composição de carácter profundo, a nível emocional e de sonoridade, e que mostra uma transformação no pensamento e na linguagem de António Fragoso.

É uma peça de carácter lento e profundo, com uma atmosfera que absorve a atenção do ouvinte.

Com um total de 62 compassos, está na tonalidade de Mi menor, em 6/4, sendo que só os compassos 11 e 52, compassos de transição para secções seguintes, encontramos compassos quaternários simples.

A peça tem uma forma complexa, com muitas secções distintas, com ritmos e caracteres diferenciados, separados por barras duplas. Esta característica de justaposição de diferentes texturas é também encontrado na linguagem musical de Debussy. O *Poème du Soir* tem uma forma ternária: A A' B C A', terminando com uma *coda*.

Iniciamos a obra com o motivo A, localizado entre os compassos 1 e 4, com três motivos: um nos dois primeiros compassos, outro no terceiro compasso e o outro no compasso quatro.

O primeiro motivo é composto por uma frase no primeiro compasso e é repetida integralmente no compasso seguinte. A frase começa com uma quintina em movimento descendente, e serve de impulso para a restante frase, que começa no segundo tempo do compasso. Esta, que começa num acorde de Mi menor com sétima adicionada e a nota Si no baixo, expande-se para ambos os extremos do teclado, em semínimas. Temos a sensação do decair da própria frase, num movimento horizontal. As pausas presentes nestes dois compassos, permitem ouvir os sons alternados entre a mão esquerda e a direita. Nos quinto e sexto tempos destes dois primeiros compassos, que estão em Mi menor, as colcheias tocadas pela mão direita são precedidas por uma *appoggiatura*, cuja nota é um Fá sustenido.

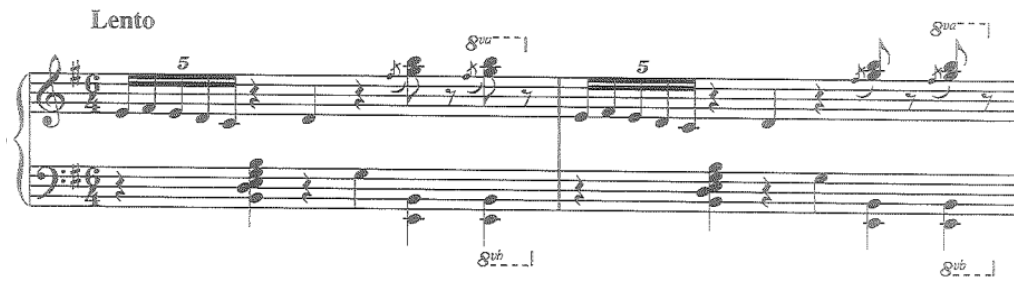
Apercebemo-nos de que António Fragoso constrói, com motivos muito curtos, coesos e bem encadeados, uma frase complexa, matéria a ser desenvolvida no resto da peça.

A tomada de consciência dos processos e técnicas de composição usados pelo compositor, podem ajudar a uma interpretação fundamentada, bem construída e coerente.

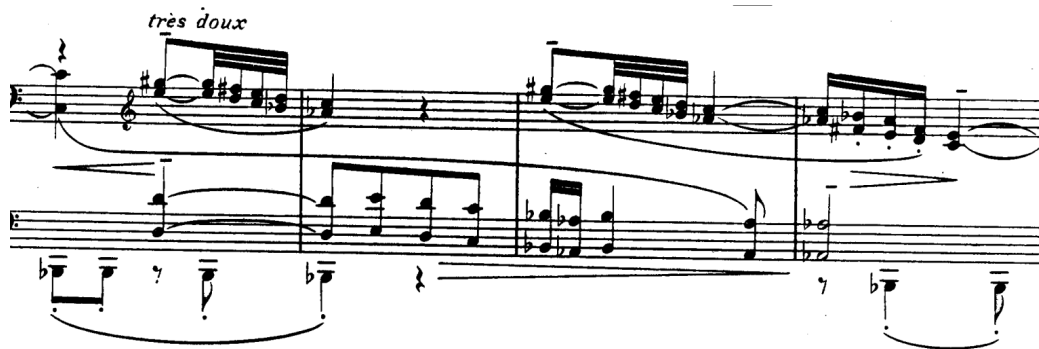
Tanto no início do *Poème* como no excerto do prelúdio de Debussy seguidamente apresentados, a melodia de ambos os excertos tem um balanço próprio que dá um pequeno impulso para o seu desenvolvimento. A melodia é continuada por outra ideia melódica tocada na mão esquerda.

Em ambos os casos, o registo do teclado é extensamente explorado, numa ambiência calma.

Exemplo 28 - Fragoso, Poème du Soir



Exemplo 29 - Debussy, Prelúdio “Voiles”

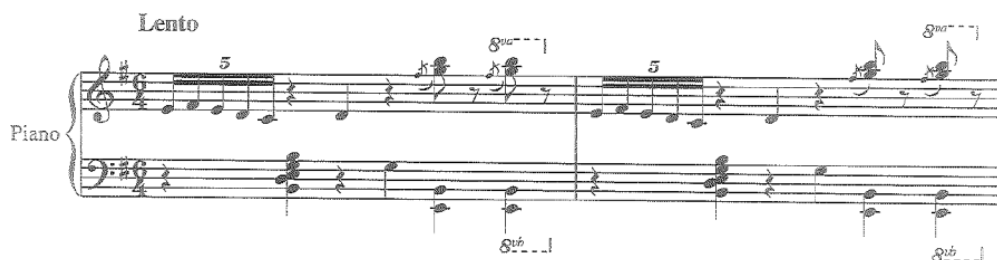


O segundo motivo desenvolve-se em semicólicas ascendentes em intervalos de terceira que culminam numa semínima, voltando em sentido descendente, a terminar o compasso no acorde de Dó Maior com sexta adicionada no baixo.

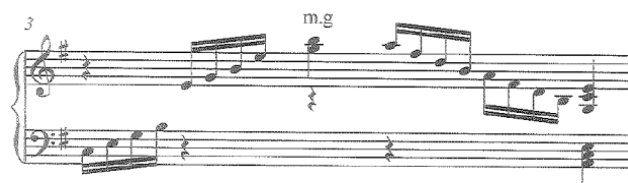
Em termos harmónicos, o compasso três inicia-se com o arpejo em Mi menor com sexta adicionada no baixo. A segunda metade do compasso é formada pelo movimento descendente do arpejo, em Si menor com sexta adicionada, terminando com um acorde que está em Dó Maior com sexta adicionada no baixo. Esta complexidade harmónica agregada a uma fluidez sonora e leve, encaminha a peça para novos materiais de composição usados pelo compositor, além de causar uma atmosfera bem característica e impressionista. Estes aspectos devem ser tidos em conta na *performance* desta obra.

Chegados ao compasso quatro, o 3º motivo de A, surgem cinco acordes que dão fecho ao motivo A: Lá menor com sexta adicionada, Mi sétima da dominante, Lá Maior sétima da dominante com o quinto grau bemol (Mi) no baixo, Ré sétima da dominante e Si sétima da dominante. A frase termina assim na dominante do acorde seguinte, dando uma maior sensação de impulso e de transição sonora, e a ideia clara da separação temática.

Exemplo 30 - Fragoso, *Poème du Soir*, 1º motivo de A



Exemplo 31 - Fragoso, *Poème du Soir*, 2º motivo de A



Exemplo 32 - Fragoso, *Poème du Soir*, 3º motivo de A



Este é o único momento da peça que se encontra escrito em dois sistemas. No repertório pianístico de compositores contemporâneos de Fragoso aparecem frequentemente sistemas de três pentagramas, como acontece em obras de Debussy e de Ravel. Também em Liszt, que António Fragoso tanto apreciava acontece o mesmo.

No exemplo 35, apresentamos um excerto da *Mazzeppa* de Liszt, obra que, aliás, António Fragoso executou, nas provas finais do seu Curso Superior de Piano. “sentou-se ao piano e executou, magistralmente, o *Prelúdio e Fuga* de Bach, a sonata *Appassionata* de Beethoven e a *Mazzeppa* (...) de Liszt” (*apud* Jorge, 2008, 51). Sabemos, portanto, que Fragoso conhecia bem esta obra.

Exemplo 33 - Debussy, Livro de Imagens II, *Cloches à travers les feuilles*



Exemplo 34 - Ravel, *Gaspard de la Nuit*, *Ondine*



Exemplo 35 - Liszt, Estudos Transcendentes, *Mazzeppa*



Após a apresentação do motivo A entramos no A', situado entre os compassos 5 e 25. O A' não é mais do que os três motivos de A desenvolvidos. Ao primeiro, localizado entre os compassos 5 e 10, foram-lhe acrescentadas mais vozes e uma maior subdivisão das figuras rítmicas, promovendo um natural aumento de densidade sonora e extensão no desenvolvimento. No compasso 5 estão presentes os acordes de Mi menor, Lá menor e Dó Maior; no compasso 6, Mi menor com quinta adicionada, Lá menor, Ré Maior e Dó Maior; no compasso 7, Sol Maior, Mi sétima da dominante e Si menor.

Esta identificação harmónica faz-nos perceber a riqueza da variedade, mas mantendo o fraseado, a musicalidade e expressividade pretendidas na *performance* ao Piano.

O compasso 8 é a transição para retomar, no compasso seguinte, a exploração do primeiro motivo de A. Aqui, o primeiro acorde é de Dó Maior, seguido de Si sétima da dominante, Lá menor com Lá sustenido no baixo, Si sétima da dominante, Sol sétima da dominante. Na tercina do último tempo, encontramos o acorde de Dó sétima da dominante com nona adicionada e o acorde de Si sétima da dominante. Mais uma vez, este último acorde é a preparação para o compasso seguinte, que se inicia com o acorde de Mi menor.

O compasso 9 está na tonalidade de Mi menor, terminando com uma quintina, figura que faz a transição para o compasso seguinte.

O compasso 10 tem uma grande diversidade de acordes, distribuídos pelos dois pentagramas superiores. Enquanto no baixo temos um acorde de Mi menor com sétima adicionada que é interrompido por uma pausa a partir do meio do compasso, podemos ouvir nas vozes superiores os acordes de Mi menor, Dó sustenido sétima da dominante, Si menor, Sol Maior, Lá sétima da dominante e Ré sétima da dominante, distribuídos pelas duas mãos. Termina com um compasso em Sol Maior, preenchido unicamente com uma semibreve, que serve de ponte para a exploração do segundo motivo de A.

Os compassos 10 e 11 são o final de uma frase, servindo de igual modo de transição para a secção seguinte. A dinâmica que pensamos ser mais adequada é *piano*, na medida em que encontramos o desenvolvimento do motivo dos arpejos, que devem ser executados nessa mesma dinâmica. São dois compassos que dão sentido e continuidade à obra, com diversidade rítmica e harmónica.

Neste segundo motivo, dos compassos 12 ao 18, temos arpejos ascendentes e descendentes sempre intercalados com uma terceira em semínimas, que sustentam a harmonia do compasso. Os arpejos são, pois, a figura principal nesta secção.

Em termos harmónicos, no compasso 12, os dois primeiros tempos estão em Mi menor com sexta adicionada e, na segunda metade do compasso, o arpejo descendente encontra-se em Si menor com sexta adicionada, terminando com o acorde de Dó Maior com sexta adicionada no baixo.

A sexta adicionada aparece recorrentemente. No compasso 13, o acorde de Sol Maior com sexta adicionada no baixo está presente no movimento ascendente, sendo o movimento

delineado pelo Fá sustenido com sexta adicionada. Estabiliza numa semínima em Fá sustenido menor com Dó sustenido no baixo.

O compasso 14 inicia-se com a tonalidade de Si menor com sexta adicionada, e o arpejo descendente está em Lá Maior com sexta adicionada. O compasso termina com uma terceira que indicia ser Si menor tocada pela mão direita. Nos compassos 15, 16 e 17, o compositor aplicou a mesma estrutura, no entanto acrescentou uma voz superior no terceiro pentagrama, passando esta a ser a melodia.

O compasso 15 é a repetição do compasso anterior numa oitava inferior. O soprano começa com o acorde de Si menor, que vem confirmar a tonalidade em que está o arpejo do compasso, dando lugar ao acorde aumentado de Fá com a nota Lá no baixo e ao de Mi sétima diminuta na tercina do último tempo.

A exploração do segundo motivo de A prossegue no compasso 16, que é a repetição do compasso 15, com uma melodia que começa com um acorde em Si menor e termina numa semínima em acorde aumentado de Sol com a nota Si no baixo.

O compasso 17 é a repetição do compasso 13 numa oitava abaixo. A melodia decorre em Mi menor e, no último tempo, de Ré Maior na primeira inversão.

No compasso 18, a melodia é composta somente por um acorde de Dó Maior, enquanto que as vozes inferiores são a repetição do compasso 12, uma oitava abaixo, excepto o acorde final.

No compasso 19 voltamos a ter uma transição feita por acordes densos que dão lugar ao desenvolvimento do terceiro motivo de A. O âmbito é alargado, o que dá riqueza harmónica e polifónica a esta peça, numa sucessão tonal: Ré Maior, Si Maior, Lá Maior com sexta adicionada, Fá sustenido menor, Sol sustenido menor e Si sétima da dominante.

Tal como aconteceu nos compassos 8 e 9, o acorde de Si sétima da dominante é usado como precedente do acorde de Mi, desta vez Maior. Nesta secção, a armação de clave mudou para Mi Maior, onde acordes densos, longos e que resultam em múltiplas cores sonoras, ressoam em pianíssimo.

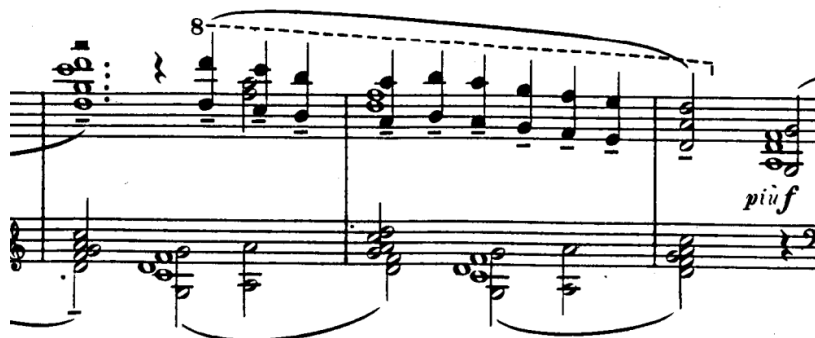
No compasso 20, iniciado em Mi Maior, seguem-se os acordes de Ré Maior, Dó sustenido menor e de Si Maior. No compasso 21, um acorde em Mi Maior sustenta uma frágil melodia em pianíssimo que contém os acordes de Lá Maior, Dó sustenido menor e Si menor, os três com sexta adicionada no baixo.

Nos compassos 22 e 23, temos presentes os acordes de Mi Maior, Lá Maior com sexta adicionada, Ré Maior, Dó sustenido Maior, Fá sustenido menor, Si sétima dominante, Mi Maior, Si sétima diminuta, Dó sustenido menor e Si sétima da dominante. Estes acordes são aqui destacados porque se situam num registo muito contrastante do teclado relativamente à linha musical que é usada nessa frase. Parece-nos ter sido intenção do compositor fazer sobressair um curto fraseado, activando ressonâncias e harmónicos do piano, originando uma sonoridade muito interessante.

No compasso 24, o acorde de Mi Maior sustenta novamente a melodia que se encontra na região aguda do teclado, desta vez com novas sonoridades: Lá Maior com Fá sustenido no baixo, Mi Maior com quinta adicionada, Mi Maior com sexta adicionada, Dó sustenido menor com sexta adicionada e Si menor com sexta adicionada. Nos exemplos a seguir indicados, realçamos uma aproximação entre as peças de Fragoso e de Debussy. Os acordes de semínima na região aguda do teclado dão movimento e continuidade a cada uma das obras, precedidos de acordes complexos e longos.

Exemplo 36 - Fragoso, *Poème du Soir*

Exemplo 37 - Debussy, “La Cathédrale engloutie”



Este último acorde do compasso 24, Si menor, dá continuidade para o acorde do compasso seguinte. O A' termina no compasso 25, no acorde de Mi Maior. Seguimos para a secção B, onde António Fragoso emprega um jogo de polirritmia, uma linguagem claramente contemporânea. As três vozes distribuídas pelos três sistemas encontram-se num âmbito alargado do teclado, estando a voz intermédia em alternância com as outras duas. No *Lied* de Schumann é possível verificar o mesmo tipo de estruturação e organização das três vozes, bem como no excerto apresentado de Schubert. Curiosamente, no caso de Schubert, este excerto é similar ao início da secção B do *Poème du Soir* na partitura. Em termos sonoros, estes dois exemplos são muito distintos, apesar de se notar uma fragmentação das vozes. Enquanto Schubert opta por dar um colorido mais alegre, Fragoso impõe um carácter mais sombrio, misterioso e enigmático.

Exemplo 38 - Fragoso, Poème du Soir



Exemplo 39 - Schumann, Lied “Märzvielchen”, op. 40, n.º 1



Exemplo 40 - Schubert, Lied “Morgenlied”, op. 4, n.º 2



No que diz respeito à harmonia, esta secção B principia no compasso 26 com a tonalidade de Dó sustenido menor, relativa menor da tonalidade do compasso anterior.

A partir da segunda metade do compasso, a tonalidade de Lá menor toma lugar. Na primeira metade compasso seguinte, a tonalidade é de Sol Maior, sendo o restante compasso preenchido por acordes aumentados de Fá. O compasso 28 é a transposição do compasso 26 uma quarta perfeita acima, pelo que as tonalidades presentes são as de Fá sustenido menor e Ré menor.

O vigésimo nono compasso inicia em Sol sétima da dominante, seguidamente preenchida com notas pertencentes ao acorde aumentado de Dó. Continuamos com o compasso seguinte, onde voltamos a ouvir a tonalidade de Mi Maior com sexta adicionada e Si no baixo, terminando o compasso com dois acordes que estão em Lá Maior com a sexta e a segunda adicionadas.

De novo o compositor emprega um momento de transição, agora no compasso 31. Os acordes utilizados são: Lá Maior com sexta e segunda adicionadas, Fá sustenido menor com

quarta e sétima adicionadas, Sol sustenido menor, Lá menor aumentado com sexta adicionada, Si Maior com sexta adicionada, e, como tem sido regra, o acorde de Si sétima da dominante, que dará lugar ao acorde de Mi Maior no compasso seguinte.

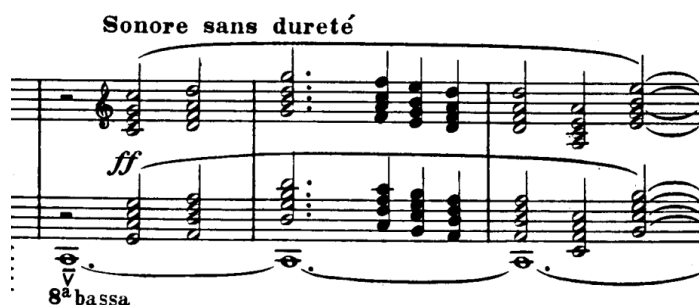
Após este compasso de transição, prosseguimos para uma subdivisão do motivo B, assinalada por barra dupla. Agora, acordes arpejados sucessivos e incessantes, dão uma profundidade ainda maior a esta peça. São acordes graves, densos, que têm estrutura, textura e intensidade. O intérprete deverá conseguir criar uma frase sem cortes de som e com um fraseado correcto, produzir uma textura condensada e edificar coerentemente a execução desta obra, tendo em conta estes aspectos.

Nos exemplos 41 e 42, verificamos mais semelhanças entre o prelúdio “*La Cathédrale englutie*” e esta obra de Fragoso. Há um encadeamento de acordes densos, com um baixo que dá sustentação à voz superior. No exemplo 43 também encontramos o mesmo tipo de aplicação com o excerto do *Poème du Soir* do exemplo 41, acordes de grande extensão, longos e arpejados, que são encimados por uma melodia ou nota superior que se destaca.

Exemplo 41 - Fragoso, *Poème du Soir*



Exemplo 42 - Debussy, Prelúdio “*La Cathédrale englutie*”



Exemplo 43 - Schubert, *Lied Meeres Stille*, op. 3, n.º 2



António Fragoso utiliza nestes compassos apenas cinco acordes, Mi Maior, Ré Maior, Dó sustenido menor, Lá Maior e Si sétima da dominante, em alternância, jogando assim com as combinações de cores que estas tonalidades conseguem oferecer. Assim, a ordem dos acordes nos compassos 32 a 35 passa a ser Mi Maior, Ré Maior, Dó sustenido menor, Lá Maior, Si sétima da dominante, Mi Maior, Mi Maior, Lá Maior com sexta adicionada, Ré Maior, Dó sustenido Maior, Dó sustenido menor com sexta adicionada, Si menor com sétima adicionada, Mi Maior, Dó sustenido Maior, Fá sustenido menor e Si sétima dominante.

Este último acorde de Si prepara o acorde de Mi Maior do compasso 36. O trigésimo sexto compasso desta obra abre com um longo acorde de Mi Maior no estado fundamental e de longa extensão no teclado do Piano.

Este longuíssimo acorde abarca quatro oitavas e introduz a melodia que se ouve a partir do segundo tempo do compasso. Esta melodia funciona como eco distante, na região superior do teclado e em pianíssimo.

Chegados ao compasso 37, iniciamos a secção C, que se estende até ao compasso 45. Aqui as vozes extremas estão em acordes com valores de longa duração, enquanto a voz intermédia ostenta um movimento melódico arpejado descendente de semínimas que dão o movimento a esta secção.

Tal como é possível observar nos dois exemplos que se seguem, tanto no prelúdio de Debussy como no *Poème du Soir*, as vozes extremas são de valor longo, enquanto que a voz intermédia, após uma pausa de semínima, inicia o seu movimento em semínimas. Outro aspecto de aproximação é o baixo marcar a tónica e a dominante. Considerar estes aspectos da análise na preparação da interpretação da peça pode contribuir positivamente para a construção frásica e melódica, destacando as vozes com lógica e sentido musical.

Exemplo 44 - Fragoso, *Poème du Soir*



Exemplo 45 - Debussy, Prelúdio “*La Cathédrale englutie*”



Cada compasso é orientado por um acorde. O compasso 37 pela tonalidade de Sol Maior, o 38 por Dó aumentado, o 39 por Fá sustenido menor e o 40 por Sol aumentado. O compasso 41 rege-se pelo acorde de Dó sustenido menor, o 42 pelo de Mi Maior com sexta adicionada, o compasso seguinte é composto por notas pertencentes a Lá menor com nona adicionada e os compassos 47 e 48 estão, respectivamente, em Sol aumentado e Fá sustenido sétima diminuta.

É de notar que nos compassos 42, 43 e 45 o baixo da voz intermédia está em movimento descendente, enquanto a voz superior da mesma de mantém.

Fazemos notar a presença da nota Ré no último acorde do compasso 45, que aumenta a densidade sonora para o compasso seguinte, enriquecendo a harmonia.

Seguidamente, temos a repetição do segundo motivo de A, na qual o compasso 53 é a repetição textual do compasso três desta peça, e os compassos 54 a 59 são a repetição dos compassos 13 a 18, respectivamente.

António Fragoso termina esta obra com uma *Coda*, os três últimos compassos da peça.

Há uma pausa inicial, seguida de oito acordes que vão tendo, ao longo dos três compassos, valores cada vez mais longos: Lá menor, Lá sustenido menor com nona adicionada, Fá sustenido sétima diminuta, Lá menor com sétima adicionada, Mi menor, Si menor com sexta adicionada estando a fundamental no baixo e o acorde de Mi menor no último compasso.

A peça termina, assim, em Mi menor, num acorde que é tocado com ambas as mãos na região média do teclado do Piano.

A análise harmónica do final desta obra dá-nos a percepção da consistência musical e estilística que Fragoso segue, aproximando claramente do Impressionismo. Revela-nos também uma forma exploratória, pela constituição dos acordes da Coda, com distâncias intervalares de quintas, numa fusão de notas.

Os exemplos seguintes pretendem mostrar quais os possíveis pontos de ligação entre a coda do *Poème du Soir* e os últimos compassos de obras de outros compositores que poderão ter inspirado o compositor.

No caso do exemplo 46 extraído da peça em análise, o movimento das vozes faz-se em sentido descente, a dinâmica em *diminuendo* e o valor das figuras rítmicas vai aumentando, terminando em semibreves. O âmbito de oitavas é alargado e os acordes, que primeiramente são complexos e repletos de acidentes, vão simplificando a sua constituição até chegar ao último acorde no seu modo mais simples.

No exemplo 47 observamos a repetição dos motivos rítmicos ao longo dos três compassos, encaminhando-nos para o último acorde que é tocado com ambas as mãos e numa oitava superior.

Nos exemplos 48 e 49, os valores das notas vão aumentando, até chegarmos ao último compasso preenchido com uma semibreve.

Nos exemplos apresentados, do 46 ao 50, há características transversais que se fazem notar: a presença de pausas, dinâmica pianíssimo, âmbito sonoro alargado, as figuras rítmicas vão ficando com uma maior duração até ao último compasso, acorde da tónica no estado fundamental e suspensão.

Exemplo 46 - Fragoso, *Poème du Soir*

60

m.g.

8^{va}

Exemplo 47 - Debussy, *5 Poèmes de Baudelaire, Le Balcon*

p

ô bai_sers in - fi - nis!
kiss - es soft as the dawn!

p

pp

ppp

Exemplo 48 - Debussy, *5 Poèmes de Baudelaire, La mort des amants*

- tes.
- es.

3

morendo e Rit.

pp m.d.

pp m.d.

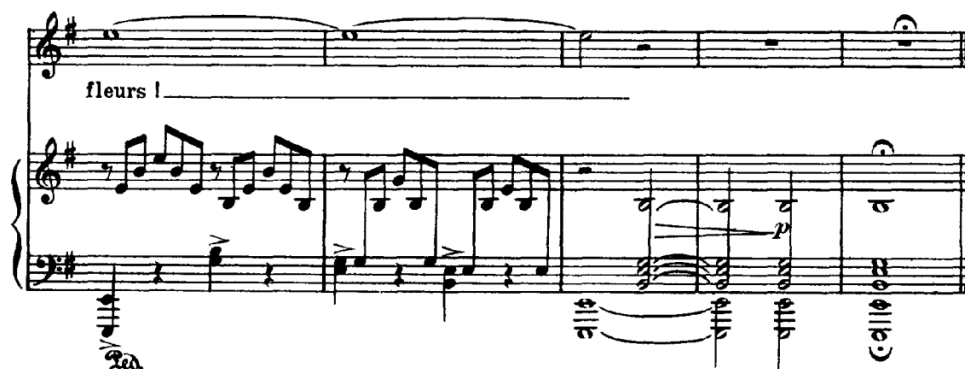
pp m.d.

pp m.d.

ppp m.d.

m.g.

Exemplo 49 - Fauré, *Poème d'un jour* op 21, *Toujours*



Exemplo 50 - Fauré, *Poème d'un jour* op 21, *Adieu*



3.2.2 Experiências pessoais performativas do *Poème du Soir*

Poema, pelo étimo da palavra, pode significar “aquilo que é feito, inventado” ou pode referir-se ao conteúdo poético, onde o conteúdo e forma podem ser sugeridos por um quadro, poema, um cenário, um pensamento, uma impressão, ou por um objecto não identificável a partir da própria música. E pode ser directamente identificado pelo título da obra. Um caso que ilustra esta definição é a *Mazzeppa*, obra de Liszt que Fragoso tocou, parte de num *Poema Sinfónico*, por sua vez inspirado num poema.

Não sabendo ao certo se esta obra foi inspirada nalguma fonte poética, ou inventada sem qualquer precedente pela capacidade imaginativa do compositor, parece ser mais simples a hipótese exploratória.

Como já foi referido, o *Poème du Soir* é uma obra onde António Fragoso explora novas técnicas de composição, novas sonoridades, quebrando com as regras escolásticas de composição do seu tempo. Consequentemente, esta obra tem muitas mudanças de carácter, e o pianista deverá ter isso em conta na sua interpretação.

A obra abre com uma sonoridade bem profunda, sombria e, de certo modo, lamentosa, onde as vozes, num andamento lento, se intercalam, perfazendo um todo no seu conjunto. O peso do braço deve transmitir um movimento de apoio, com uma articulação lenta dos dedos sem perder o fraseado, a intensidade – ainda que em piano –, e o cruzamento entre vozes. Como já foi referido, esta sonoridade faz-nos lembrar o início do prelúdio *La Cathédrale engloutie*, pela acordes fundos, calmos, numa atmosfera muito própria, de cores impressionistas. O som é, portanto, *cantabile*, com activação de ressonâncias e harmónicos. A quintina inicial, que deve ser bem desenhada no seu resultado sonoro, provoca um balancear, que dá um suave impulso para as figuras seguintes, que se espriam em movimentos opostos, como se se evaporassem no ar de uma floresta.

No compasso 3, deparamo-nos com um arpejo que é tocado com as duas mãos, tendo o pianista que tocar de tal forma que não se perceba que está a distribuir as notas da frase pelas duas mãos. Este arpejo evoca uma imagem de elevação, de amenidade e graciosidade, como se contemplássemos a natureza no silêncio da noite.

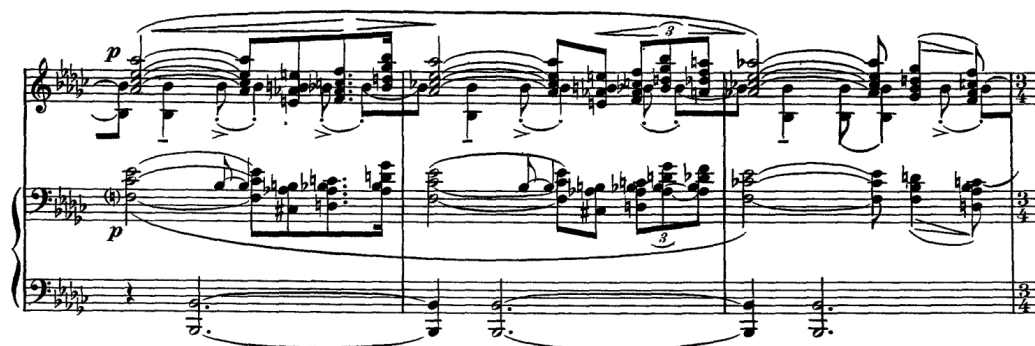
Fica assim estabelecido um fio condutor que nos conduz à secção situada entre os compassos 5 e 11. Aqui, o compositor amplifica, e desenvolve o primeiro tema acrescentando mais vozes. Os graves presentes nesta secção dão um grande suporte à ambiência, numa textura diversificada de sons. Para enriquecer de modo eficaz esta secção, o intérprete, pode usar gestos de braço que apoiem as vozes mais graves, enquanto movimenta a mão em sentido ascendente e mais leve, nas notas mais agudas. Os sons são prolongados e lentos, em *legato*. As quintinas servem novamente de impulso para a restante frase, originando uma movimentação sonora que enriquece esta obra. A coordenação da polirritmia é outro aspecto que o músico deverá ter em atenção, em termos de rigor interpretativo.

A partir dos exemplos 51 e 52, os dois excertos aproximam-se em relação a um baixo que sustenta as vozes dos dois pentagramas superiores, e que são, em ambos os casos, um desenvolvimento do tema inicial. A ambiência criada é da mesma natureza, impressionista de sugestões sensoriais.

Exemplo 51 - Fragoso, *Poème du Soir*



Exemplo 52 - Ravel, *Gaspard de la Nuit, Le Gibet*



Pelo ritmo, também se enriquece a obra, com a tercina e a quintina dos compassos 8 e 9 a causarem uma flutuação auditiva, no desenvolvimento da obra. No compasso 8, o baixo direcciona-se num sentido descendente cromático. O cromatismo era muito usado por Schumann, que Fragoso apreciava.

O pedal colocado permitirá ouvir todas as vozes como um todo, havendo uma textura e densidade de penumbra.

O compasso 10 é marcado por três planos que, no seu total, formam uma sonoridade aquarelada. Os planos sonoros são velados de suavidade e transparência, as duas vozes superiores alternam, como se de uma pintura por planos se tratasse. E, noutro plano, o suporte feito por um baixo de uma cor mais escura e terrena, mas que terminam num acorde aberto de Sol Maior, deixando uma impressão de luminosidade.

A multiplicidade de planos é notória, pelo que o pianista terá de os diferenciar por meio do peso que exerce com o braço, com o movimento horizontal com que encaminha cada voz e o planeamento e sua execução do fraseado.

O pedal é outro factor que entra nesta equação, multiplicando os harmónicos e promove a unificação dos diversos estratos sonoros.

Logo se segue um novo segmento, do compasso 12 ao 18, que abarca duas texturas, os arpejos horizontais e os acordes verticais. Estes, todavia, têm de se articular, enquanto factores de enriquecimento e diversidade, e não como obstáculo à sonoridade pretendida. Os dois elementos estão, então, interligados, formando uma atmosfera de sonho.

Ao longo destes compassos, o delineamento harmónico revela-se crucial para obter o fraseado e a continuidade desta peça. A partir do compasso 14, a voz do soprano evidencia-se e tornar-se independente, embora fazendo parte das harmonias que regem as outras vozes.

Esta secção parece-nos relacionada com a temática da natureza, como se estivéssemos a contemplar uma constelação, em céu limpo e escuro, onde as tonalidades da noite são captadas pelas vozes e texturas da música.

É de notar a tercina do compasso 15, uma figura rítmica que dá um impulso para o compasso seguinte, como que um acrescento de energia para continuar. O intérprete necessitará de transferir o peso do braço de um acorde para o outro, a fim de não cortar o ambiente musical anteriormente construído. O pedal tem uma importância fundamental para ajudar a criar a ambiência desejada, em que as harmonias deverão ser um pouco misturadas, para, em pinceladas musicais largas e fluidas, criar uma atmosfera de sublimação. Mais uma vez, há uma sequência de acordes complexos e de colorido harmónico na região grave do teclado, que introduz a ideia musical seguinte.

À semelhança da qualidade dos traços curtos e fragmentados das pinceladas numa pintura impressionista, esta obra tem muitas secções curtas e distintas, que formam um quadro diversificado e complexo. A peça explora técnicas e sonoridades, e desafia o executante a descobrir as impressões do compositor.

O compasso 19 circunscreve-se a acordes complexos e diversificados, aumentando a paleta de cores sonoras do *Poème du Soir*, que acaba por resultar em riqueza auditiva e harmónica. Os acordes massivos têm um foco maior de dinâmica no centro do compasso. Para os concretizar o movimento de braço deve ser apoiado, com a respectiva transferência de peso entre os acordes. Um pormenor interessante que ocorre ao longo da peça, especificamente quando há esta sequência de acordes densos, é o facto de Fragoso inserir regularmente o acorde de Si sétima da dominante no último acorde, o qual dá um impulso para o início de

uma nova secção ou de um motivo que começa em Mi menor. Este aspecto pode ser usado de modo a conscientemente revelar na *performance* desta obra, um dos aspectos característicos da assinatura sonora do compositor. O pianista deve tocar estes dois acordes com especial atenção e intenção, fazendo notar a referida transição, permitindo, contudo, uma continuidade de uma secção para a outra de modo natural e espontâneo.

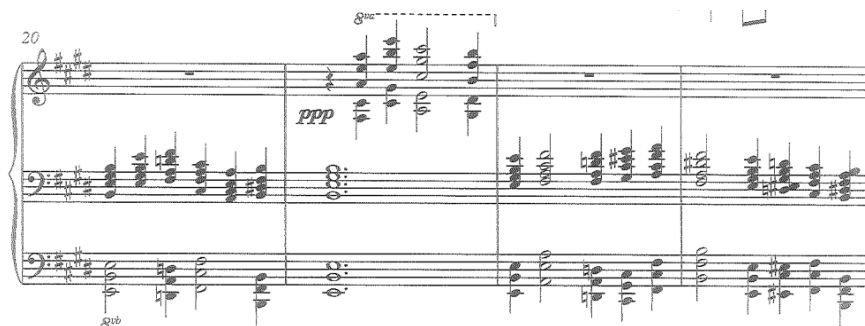
Do compasso 20 ao 25, António Fragoso dá vida a uma secção, numa tonalidade diferente, agora em Mi Maior. Composta por acordes sonantes, incluem uma grande amplitude sonora, desde as oitavas da região grave do teclado, aos acordes na região aguda, que se movem como ecos das notas mais graves. Até porque é a primeira vez que temos a referência de uma dinâmica, pianíssimo.

Esta diversidade de acordes promove uma dinâmica muito peculiar, com capacidade para evocar impressões sensoriais e emocionais. É notória a sonoridade orquestral que ainda será mais amplificada nos compassos 32 a 36, baseada na multitude de planos, na polifonia, nas ressonâncias activadas pelo pedal, na sobreposição dos planos harmónicos, e no âmbito alargado do teclado.

O andamento é lento, pelo que os acordes poderão ressoar em grande amplitude, dando um efeito de profundidade, intensidade e complexidade.

Os exemplos 53 e 54 mostram dois excertos nos quais há acordes longos, que ocupam um âmbito alargado do teclado, de grande preenchimento e riqueza harmónica e acústica. Mas deve ser uma sonoridade sem duração, ou seja, toda a frase deve ser tocada etereamente, respeitando naturalmente o valor das notas, mas sem as marcar. Os acordes deverão ser tocados “sem dureza”, como refere Debussy, expressão que se aplica igualmente a Fragoso.

Exemplo 53 - Fragoso, *Poème du Soir*



Exemplo 54 - Debussy, Prelúdio “*La Cathédrale engloutie*”



No compasso 25 o acorde de Mi Maior, de grande extensão, percorre três oitavas do teclado, para dar início a um novo fragmento, no compasso 26, que vemos como uma consequência do anterior. Ele nasce do fundo dos sons graves, e evolui até ao compasso 31, fim da secção. Aqui três vozes comunicam entre si, num crescendo em conjunto. O ritmo transmite uma impressão de persistência e determinação, uma obstinação em alcançar uma meta.

O facto de a subdivisão rítmica do baixo ser em colcheias dá a sensação de um andamento mais rápido, apesar de não o ser. O músico deverá então estar alerta para não acelerar o andamento, com risco de perder o controlo e a sonoridade pretendida. Além disso, deverá saber juntar e articular os três planos sonoros, que são tão distintos, mas que devem funcionar como um só, em equilíbrio. Quanto ao fraseado, esta secção contém pontos de tensão e de repouso em cada pequena frase que a constitui, pelo que o peso e intensidade aplicados serão diversificados.

Achamos que o compasso 26 deve começar com o pedal de surdina para criar um maior contraste da secção anterior e para poder ter uma dinâmica ainda mais acentuada e gradual. Esta passagem melódica invoca a impressão de um meio inquieto e instável, transmitindo um dinamismo crescente até chegar aos acordes do compasso 31.

É de notar que esta secção é composta por pequenas frases que, como ondas do mar, vão e vêm, partindo sempre de um plano dinâmico superior, processo do qual resulta um crescendo muito gradual, quase imperceptível de delinear, como um *dégradé* sonoro.

Os acordes de carácter majestático são a característica preponderante do segmento musical compreendido entre os compassos 32 e 36. São o desenvolvimento dos compassos 20 a 25, com a particularidade de o espectro harmónico ser mais amplo, com uma densidade e profundidade de grande dimensão.

Dado que estes acordes são extensíssimos e de valores rítmicos igualmente longos, poderá propiciar-se o erro de torná-los desconectados e perdidos numa imensidão de ruído. O que se pretende são acordes majestosos, que se proclamam em frases imponentes e de carácter afirmativo, que terminam no início do compasso 36.

Fazem-se seguir de um novo eco distante, cuja última nota, que se encontra na tonalidade de Sol Maior, causa uma impressão de paz luminosa. Para realçar esta imagem, deverá ficar a soar sozinha, pelo que o pedal terá de se extinguir no momento em que lhe é atribuído uma pausa.

Este é um ponto de descanso e de abstracção. O acorde de Sol Maior acima mencionado introduz a mudança de tonalidade, tal como ocorreu no compasso 20, só que, agora, para Sol Maior. Esta mudança de tonalidades ao longo da obra induz-nos para uma diversidade de estados emocionais, uma pluralidade de “impressões”, que nos podem ligar a realidades de densidades muito diferentes.

Do compasso 37 ao 45, temos mais uma secção construída com notas de valores longos, que exprimem sentimentos vagos. Não só por isso mas também pelas ressonâncias vindas do âmbito extenso em que é usado do teclado, das pausas que acompanham e diluem uma voz intermédia e das harmonias complexas usadas.

O movimento predominante é o horizontal com transferência de peso, aquando dos arpejos, conjugado com a melodia e baixo, em movimento vertical. Para as duas, porém, a expressividade é igualmente profunda, fluida e passiva.

Para uma maior eficácia e coerência sonora e ideológica, o pedal deverá permitir a vibração das harmonias e do ambiente musical que é edificado nesta secção. Tal como em Debussy, o pedal deve ser mais longo e mudado com muita delicadeza e cuidado para não cortar a atmosfera pretendida, ficando as notas a ressoar. As sonoridades obtidas neste fragmento são heterogêneas e distintas, porém, decorrem de uma sequência bem pensada e programada. O rigor da partitura nunca deve ser abandonado pelo intérprete.

O dinamismo e movimento desta secção é dado pela voz do meio, que segue em sentido descendente. As vozes superior e inferior delimitam o traçado desta secção, numa ambiência doce e delicada. O declínio e término da frase é muito gradual, pelo que no compasso 45 o compositor conduz a frase de modo muito progressivo para o compasso seguinte, onde se

retoma o tema do início da obra. Os compassos de 1 a 18 são repetidos pelos compassos 46 a 59, como se de estrofes de um poema se tratassem.

Do compasso 60 ao 62 estabelece-se a cadência desta obra de Fragoso, numa paleta de cores sonoras escuras, que deve ser levado a cabo pelo intérprete num tom de leveza, com ataque lento e pausado, com o mínimo de movimento - sonoro e corporal -, possível.

A decadência do som é gradual e planeada. Como sugestão de aproximação, há o final da peça *Le Balcon*, de *5 Poèmes de Baudelaire*. Estes dois excertos ostentam notas que vão aumentando progressivamente o seu valor rítmico, causando esta certa impressão de eternidade e leveza. Chega-se assim ao fim, num âmbito alargado de sonoridade, desde uma oitava grave que sustenta a harmonia, ao acorde agudo, que brilha no terminar da peça.

Exemplo 55 - Fragoso, *Poème du Soir*



Exemplo 56 - Debussy, *5 Poèmes de Baudelaire, Le Balcon*



Este final tem a particularidade de ter um espectro sonoro alargado, com as vozes em acordes que soam em simultâneo. Chopin, nas suas obras, já havia aumentado o espectro harmónico mas é um pensamento comum no século XX a preocupação com a acústica, a

sonoridade e o âmbito harmónico usado²⁵. A frase sucumbe num decrescendo gradativo, até restar um eco, uma memória.

3.3 As duas peças, lado a lado

A modernidade era para Fragoso “onde o nosso espírito se cansa”, era lá que buscava os momentos de mais elevado prazer espiritual. Como jovem que era, este compositor estava ainda em busca de uma maturidade que lhe desse a certeza de uma afirmação musical. Por isso mesmo, as suas obras musicais contêm uma fusão de ideias, que não se restringem somente ao conservadorismo ou vanguardismo (*apud* Castro, 2010).

Os *Prelúdios Românticos* prestam-se mais ao uso recorrente de contrastes, ao som que evoca as emoções, os sentimentos e os pensamentos mais íntimos do compositor, ao ritmo e harmonia que transmitem uma maior carga psicológica e poética, num tom expressivo e pertencente ao imaginário e personalidade do compositor. O *Poème du Soir* dá-se mais à exploração de cores sonoras, numa realidade sensível, atmosférica e fugaz, ao jogo de luz e de sombras, pelo que o som é apurado pelas impressões sensoriais com expressão moderada dos sentimentos. São, portanto, expressões de estilos e caracteres diferentes.

Dos pontos em comum, estas duas peças contêm uma profundidade expressiva que nos remete para ambiências singulares, muito próprias. Contêm variedade nos diversos elementos constituintes, rítmicos, melódicos e harmónicos. António Fragoso experimentava as potencialidades do instrumento aplicadas à composição e as suas obras são modeladas por harmonias complexas e um virtuosismo ora subtil e discreto, ora ousado e bem enérgico. As obras conseguem apelar aos sentimentos mais profundos e às impressões mais subtis. As múltiplas atmosferas e ambientes transportam-nos tanto para imaginários incorpóreos e sublimes como para afrontadores e pesados.

O âmbito do teclado usado é extenso. Em cada um dos *prelúdios*, excepto no III, existe uma primeira parte, seguida de uma segunda secção, voltando a repetir-se a primeira parte, acontecendo o mesmo no *Poème du Soir*.

²⁵ As melhorias que foram sendo conseguidas na mecânica do instrumento também contribuíram para a evolução da técnica pianística e de composição, tendo em conta o aumento de possibilidades sonoras e harmónicas.

A densidade sonora é outra característica de semelhança, provocada pela consistência no uso de acordes, pela complexidade da textura harmónica e pela intensidade dinâmica, umas vezes súbita, outras cumulativa, em crescendo.

Outra característica em comum é a de Fragoso colocar uma sequência de notas distribuídas pelas duas mãos, mas tendo de soar como se só uma mão estivesse a tocar, sem interrupções ou cortes de som, como ocorre no compasso 6 do primeiro prelúdio e no compasso 3 do *Poème*. Esta técnica de escrita promove uma exploração do som e da frase musical, o que parece mostrar a intenção do compositor de criar novas sonoridades, realidades e atmosferas musicais.

A utilização dos baixos transmite de igual modo a sensação de estabilidade e de apoio harmónico e sonoro.

Há igualmente uma similaridade relativamente ao registo das dinâmicas. A sua anotação nas partituras é escassa, pelo que é a própria música que vai ditando a direcção do volume sonoro adequado ao longo da peça. Ou seja, é através das harmonias e do ritmo que António Fragoso nos dá as pistas de como devemos efectuar as dinâmicas.

A sonoridade dos *Prelúdios* e do *Poème du Soir* diferenciam-se.

Os *Prelúdios Românticos* exigem uma maior clareza das notas que o constituem, uma maior amplificação e contraste das dinâmicas, numa sonoridade muito mais concreta, real e “humana”, ao contrário do abstracto e reflexivo *Poème*. A presença habitual de notas alteradas, que ocorre nas duas obras, provoca um enriquecimento harmónico, tornando mais complexo o discurso musical. Os acordes, que causam o mesmo efeito, conferem às duas peças uma sonoridade pujante, carregada de expressividade, dada a quantidade de notas que o compõem e pela tonalidade única que transmitem.

Para além da sonoridade, outras diferenças se notam, resultantes do percurso de experimentações e de revelações da sensibilidade do seu compositor. Navegando nas águas do Impressionismo, era esperado que experimentasse a composição de acordo com este estilo de linguagem musical.

Assim, dos *Prelúdios Românticos*, numa linguagem já sua conhecida, gasta e saturada, evolui para uma linguagem inovadora, original e moderna. O crescimento artístico, pianístico e pessoal de Fragoso levou-o a compor outro tipo de obras, diferentes em linguagens musicais e sonoridade.

Da linguagem Romântica, com os apaixonados contrastes de dinâmica e forte emotividade avança para a procura de uma nova forma de se exprimir, através de sentimentos vagos, impressões sensoriais, reminiscências de sons naturais, ritmos e melodias novas ou exóticas.

Os recursos usados na composição das duas obras foram essencialmente de índole harmónica, melódica, rítmica e dinâmica, mas tendo Fragoso adaptado a linguagem adequada a cada um dos estilos.

Dos manuscritos encontrados no espólio de António Fragoso, o *Poème du Soir* é considerado o mais elaborado, muito para além do que os prelúdios que tinha composto até então. Esse facto deve-se à formação musical, aquisição de conhecimentos de técnicas e regras de composição, o contacto com professores, meios musicais mais alargados e os concertos (*apud* Prates, 2014).

Apesar de as duas composições terem somente um ano de diferença de composição, demonstram a necessidade de Fragoso em explorar diversos estilos musicais em tão curto espaço de tempo. Sabemos que em 1914 o jovem músico prepara-se para os dois primeiros anos de Rudimentos e de Piano no Conservatório, estuda obras de compositores Românticos e Impressionistas - Rachmaninoff e Debussy - que apresenta em concertos e estuda Leitura de Partituras com Luís de Freitas Branco. O ano de 1915 foi um ano de grande produção musical para Fragoso, juntamente com o defrontar de novas provas de Piano.

Neste contexto, é natural que identifiquemos as diversas influências nas obras de Fragoso, tendo o *performer* que adaptar a sua sonoridade à linguagem de cada peça que interpreta.

Assim, para interpretar os *Prelúdios Românticos* e o *Poème du Soir*, devemos tomar em atenção o estilo predominante a que obedecem estas peças, e a utilização correcta do pedal. Nesse sentido, e em função da linguagem estilística de cada peça, deve ser respeitada a qualidade do fraseado, através da clareza, intensidade ou fluidez, o carácter e progressão das harmonias e do ritmo, a relação entre as vozes e, enfim, a ambiência peça em geral e de cada secção em particular.

Um outro elemento a ter em conta é o compasso em que cada peça está escrita e que poderá influenciar o seu carácter. Se for um compasso composto ou ternário simples, a música poder-se-á tonar mais fluida de um modo muito particular, tornando possível caracteres diversos como tempo de dança ou canção. Se for o caso de um compasso simples binário ou

quaternário, mais facilmente se obterá um movimento musical mais subdividido, ou um tempo específico de marcha ou tocata.

Para os *Prelúdios*, o pedal deverá ser colocado de maneira a não misturar harmonias, deixando as frases claras e preenchidas pela ressonância que o pedal permite obter. Quando houver uma melodia principal, o pedal deverá ser orientado por ela, quando houver uma sucessão de notas que não denunciem uma voz principal, o pedal deverá ser colocado por harmonias. As frases definem-se pela fluidez, intensidade e delicadeza que possuem, tendo cada secção e cada prelúdio o seu próprio carácter. As harmonias e o ritmo, por sua vez, definem o carácter das frases. Nesta obra conferimos que a existência de tercinas provoca uma ideia de balanço, movimento e flutuação, permitindo tocar com expressividade e melancolia. As semicolcheias dão-nos um carácter mais agitado e mais movediço enquanto as notas longas espelham segurança e suporte. As harmonias desenvolvem-se ao longo dos quatro prelúdios, numa exploração ao máximo do som e das potencialidades do seu instrumento de eleição. Os *Prelúdios Românticos* apresentam patamares sonoros, que deverão ser diferenciados pelo pianista.

Por fim, devemos considerar a ambiência geral, bem como de cada secção, desta obra. Em geral, notamos um temperamento muito próprio, caracterizado pela profundidade e preenchimento harmónico. Além disso, é perceptível o contraste de carácter entre secções, porque encontramos, escritas pelo compositor, as expressões “*com profunda tristeza*”, “*p e agitado*”, “*com paixão*”, “*com alegria*”.

Os andamentos de cada prelúdio também são algo dispares, talvez para cumprir com os contrastes típicos do estilo romântico, e ao mesmo tempo responder ao seu vivo temperamento.

Por sua vez, o *Poème du Soir* deverá ter uma interpretação diferenciada da dos *Prelúdios*. Em relação ao pedal, este deve ser colocado de modo a permitir uma sonoridade mais vaga, imprecisa, impressionista. No entanto, não é aconselhável cair no erro de tornar esta peça demasiado irreal, isto é, com pedal em excesso, destruindo as harmonias. O pedal deve ainda possibilitar a ligação de frases e notas referidas pelo compositor, como por exemplo, o primeiro acorde do compasso 15, que tem a duração de cinco tempos, não sendo possível mantê-los com os dedos. Há ainda que ter atenção para, aquando da mudança do pedal, não perder vozes que claramente são para manter, como poderia acontecer no compasso 21.

Outro aspecto a ter em conta é a qualidade do fraseado. É fundamental compreender o objectivo do compositor, examinar os ritmos e notas para uma escolha acertada da sonoridade em termos da clareza, intensidade e fluidez das frases. As frases têm de ser perceptíveis ao ouvinte, apesar de a sonoridade poder ser em alguns momentos semelhante a uma sensação de névoa aplicada ao som.

Não tendo Fragoso deixado qualquer registo sobre as influências ou imagens por detrás deste “poema”, a névoa acima referida dar-nos-á a ideia de noite, escuridão, reflexão, interioridade, por um lado, e, por outro, a agitação e movimentação da natureza, quiçá do vento ou das folhas. Apesar de haver partes da noite turbulentas, a atmosfera da peça é de interioridade.

De modo semelhante à noite, esta peça poderá causar uma impressão musical algo sombria e meditativa. O carácter e progressão das harmonias e do ritmo evidenciam-nos então os atributos da noite com as suas particularidades e traços característicos.

No que se refere à relação estabelecida entre vozes, podemos assinalar um diálogo entre elas. Ou porque o som transita de uma mão para a outra sem que isso se deva notar, ou porque há um jogo de alternância de vozes. O cruzamento de vozes é uma técnica que existia já desde Bach. Requer-se do intérprete, portanto, uma definição clara das ideias a emitir aos ouvintes, bem como a consciência da importância que deve dar a cada voz.

Em determinadas partes desta obra, Fragoso coloca, especialmente em fins de frase, acordes longos e com um número elevado de notas. Aí não há diálogo entre vozes, pelo que poderá ser a representação da estabilidade e do silêncio da noite, ao contrário das secções musicais mais agitadas que denunciam a dinâmica e actividade nocturnas. A ambiência sugerida poderá ser também mística, pintada com uma neblina ou bruma.

Conclusão

António Fragoso perdurou no tempo, é um compositor que vem sendo estudado com o maior interesse, tendo a sua música chegado ao século XXI. Um esforço tem sido feito para que este jovem compositor não seja esquecido, sobretudo pela Associação António Fragoso, que promove activamente o compositor.

No ano de 2018 comemora-se uma importante efeméride, celebrando-se centenário da sua morte. É merecida a recordação de Fragoso, porque era uma personalidade notável, que procurava a excelência com a paixão da sua juventude. Na sua insaciável procura pelo saber, para a idade que tinha fez muito mais do que seria esperado.

Após a análise musical dos *Prelúdios Românticos*, verifica-se a convergência de diversas influências em Fragoso, bem como a exploração de várias técnicas e linguagens de composição. Reconhecêmo-lo nas aproximações a compositores como Chopin, Schumann, Rachmaninoff e Mendelssohn. A comparação com obras destes compositores, na sua maioria prelúdios, mostra que António Fragoso dominava os recursos estilísticos da linguagem romântica para piano *solo*. Podemos pensar que António Fragoso estudou bastante e aprofundadamente o repertório romântico, talvez por gosto pessoal, talvez porque fosse uma vertente bastante forte do estudo pianístico da época. De qualquer modo, é indiscutível o domínio da expressão romântica neste pequeno conjunto assim designado por *Prelúdios Românticos*, uma expressão musical caracterizada pela ambiência do mistério, do imaginário, do fictício. Contudo, apesar de estar fortemente marcado pela intensidade, nostalgia e impetuosidade do estilo romântico, estes quatro prelúdios revelam já uma sonoridade vanguardista, pela presença de impressões sensoriais, harmonias e colocação de pedal que nos remetem um pouco para o impressionismo.

Fragoso foi uma vida curta. Os estilos podem ter-se fundido e, dado que era um músico em fase de experimentação, colocamos a possibilidade de estes *Prelúdios* indiciarem já uma nova corrente musical no repertório de Fragoso, lembrando que a inclusão de elementos da música tradicional portuguesa fez parte deste processo.

O *Poème du Soir* é uma peça com atributos que a ligam à linguagem impressionista. Evoca, através de um título sugestivo, uma expressão moderada de sentimentos vagos, por

meio de sugestões sonoras que nos remetem para sons naturais, da noite. Esta peça demonstra uma curiosidade por parte de Fragoso em experimentar a atmosfera impressionista. As suas influências deste estilo musical foram, indirectamente, Debussy e Ravel e, de modo directo, Luís de Freitas Branco.

As duas peças, apesar de algumas semelhanças, como a presença recorrente de melodias superiores, acordes densos e o uso de um âmbito extenso do teclado, são bastante diferentes na medida em que os *Prelúdios Românticos* têm dinâmicas muito mais contrastantes e acentuadas, exige-se que as notas e harmonias sejam claras e distintas. Por outro lado, o *Poème du Soir* difunde-se numa esfera de estados de espírito muito mais reflexivos, interiores e filosóficos. Enquanto uma peça é virada para a efusão e emoção, a outra dedica-se mais ao pensamento, serenidade e quietude.

Ao longo da pesquisa a maior dificuldade sentida decorreu da escassez de fontes bibliográficas. Não obstante, foi possível recorrer a fontes credíveis e seguras, de modo a fundamentar o trabalho, auxiliando-nos neste processo.

O primeiro dos objectivos estabelecidos no início deste trabalho era dar a conhecer duas desconhecidas obras, permitindo um maior conhecimento da obra de Fragoso. A descrição do contexto em que viveu António Fragoso contribuiu para perceber o que pode ter influenciado o comportamento, as motivações e a produção musical do jovem compositor. O difícil e anacrónico contexto português, que fez António Fragoso desejar sair do país, era compensada pela situação familiar de Fragoso que, benévola, lhe propiciava um bom ambiente. Ambas as obras aqui tratadas também têm marcas deste contexto social e cultural em que Fragoso viveu, com partes ora conflituosas e tensas, ora de mansidão e tranquilidade.

Também estabelecemos o objectivo de identificar as correntes estéticas que predominavam à época de Fragoso com vista a perceber o enquadramento das obras em estudo. E, enquanto que nos países de proa da Europa os artistas já voavam em novas correntes estéticas e artísticas como o impressionismo, Portugal tinha muita dificuldade em aceitar as novas formas de expressão, numa sociedade maioritariamente analfabeta. Para Fragoso não só os seus professores como a esfera musical de Lisboa era “viciadamente cíclica”, respirando-se música já saturada.

O seu carácter musical, reflexo da sua personalidade, foi marcado pela curiosidade, sede de conhecimento e descoberta, por uma grande motivação musical e o gosto pela escrita e

composição. Mostrou conhecer as linguagens musicais do romantismo e do impressionismo, a música popular portuguesa e técnicas de composição, que adquiriu no conservatório. Em função disso compôs peças com estrutura pensada e alguma complexidade técnica. Contribuiu também para a mudança da estética musical que vigorava em Portugal, pela produção de música mais adaptada aos tempos de uma “nova era”.

Consideramos que foi relevante a abordagem analítica das obras em duas vertentes, mas considerando que as duas análises, no seu conjunto, formam um todo completo: uma, do ponto de vista teórico; outra, do ponto de vista performativo e auditivo. Por fim, tendo em conta toda a análise feita, comparámos as duas obras, verificando as suas características naquilo em que se aproximam ou distinguem. Com todo este processo, esperamos ter contribuído para um melhor conhecimento do compositor, ajudando na sua divulgação sobretudo através das duas obras.

Relativamente ao questionamento lançado na introdução sobre o enquadramento histórico e social, era importante perceber que Portugal não escapou às grandes convulsões económicas, sociais, culturais e artísticas do início do século XX. Em Portugal liderava a política um partido liberal, mas conservador e por isso com falta de coerência ideológica. Os golpes de estado, greves e tentativas de ataques políticos eram recorrentes. A sociedade encontrava-se em tensão e transtornada devido às guerras e conflitos, num clima altamente inseguro e conturbado. Às hostilidades existentes somava-se a gripe pneumónica, entre outras doenças naturalmente decorrentes das guerras, acentuando assim o sofrimento. Culturalmente, os artistas reagiram ao panorama de caos mundial que se instalara, procurando uma arte de vanguarda, onde a liberdade de impulsos e os sentimentos individuais tomassem a primazia. A esfera artística chegou ao ponto de extremo de querer negar a própria arte, factor que se via de acordo com o estado de guerra. Entre os muitos movimentos artísticos, encontra-se o Fauvismo, o Cubismo e o Abstraccionismo, que desafiam as regras escolásticas de representação.

Quanto às questões inicialmente colocadas e relacionadas com o trabalho dos *Prelúdios Românticos* e do *Poème du Soir* de Fragoso, alcançámos algumas conclusões interessantes. Sabemos que um dos *Prelúdios Românticos*, não se sabe qual, especificamente, foi inspirado num pregão de Lisboa; quanto ao *Poème du Soir* não se sabe se teve alguma fonte de inspi-

ração. Os *Prelúdios* contêm características próprias do período Romântico, como os contrastes, o movimento, o mistério e emoção; no entanto, esta obra possui determinadas características, como por exemplo as dissonâncias que lhe fazem parte, que o vinculam à escola de composição que se sobressaía na época, da qual Debussy e Ravel eram mestres.

Quanto à utilização do pedal do meio, verificamos que, quer para os *Prelúdios*, quer para o *Poème*, não é necessária a sua utilização, porque António Fragoso pretendia as harmonias ligadas entre si mais pelos dedos do que pelo pedal, pelo modo como está redigida a partitura. Além disso, partindo do princípio de que queria um carácter impressionista nas suas obras, o pedal tem de contribuir para a criação de uma atmosfera diluída, suspensa e fluida. As vozes vão-se percebendo entre a mistura de harmonias, havendo uma necessidade de transparência das cores de cada voz, sobressaindo a sensibilidade e cromatismos musicais. O pedal da esquerda pode ser usado para produzir uma sonoridade mais abafada, gerando efeitos de profundidade, apaziguamento, ou de maior contraste. Por sua vez, o pedal da direita deve contribuir para a versatilidade sonora almejada pelo compositor de cada uma das peças, para além de tornar brilhantes algumas notas ou linhas melódicas e realçar outras. Também permite fundir ou cortar harmonias, aumentar ou diminuir o volume sonoro pela quantidade e tempo de notas que sustenta.

Por fim, temos o motivo pelo qual decidimos abordar duas peças de estilos diferentes. Decidimos fazê-lo, através de duas composições, para conhecer diferentes vertentes deste compositor. Quanto mais facetas conhecermos sobre este compositor, melhor o podemos divulgar, que era um dos objectivos. Por isso mesmo, o ponto de partida foi seleccionar duas obras musicais que ainda não tivessem sido estudadas, o que resultou na escolha dos *Prelúdios* e do *Poème du Soir*. Deste modo, pudemos compreender o carácter musical do compositor e o seu modo de usar os conhecimentos para compor em diferentes estilos.

Considerámos a hipótese de ele ter escrito prelúdios recorrentemente por serem uma oportunidade de experimentação, permitida pelas características desta forma musical.

Também pudemos abrir a possibilidade de que Fragoso estava em busca de uma linguagem própria, tendo que, para isso, vivenciar e compor em diferentes géneros musicais. Uma prova disso é um excerto de um texto escrito pelo próprio:

Hoje a minha consciência revolta-se contra si mesma por ter sido tão cruel para com o primeiro compositor da moderna escola musical. Mas porque se dá esta reviravolta no meu espírito que parecia intransigente para com as ideias modernas? (...) Ao ouvir essas dissonâncias interessantes que o feriam, revoltou-se; mas foi-se habituando pouco a pouco e agora sente-se bem ao ouvi-las; e sabe Deus se acabará por não gostar doutra música (apud Prates, 2014, 69).

Os capítulos II e III abriram o corpo da investigação propriamente dita. Os aspectos biográficos da vida de Fragoso estão relacionados com as primeiras noções de piano, o exemplar percurso académico e as composições que escreveu, desde os seus precoces 12 anos com *Toadas da minha aldeia*, para canto e piano, até à sonata, que tentou acabar poucas horas antes de falecer, embora sem sucesso. Os contextos mundial e nacional também foram abordados porque de modo inevitável a Guerra Mundial e o consequente desmoronamento das sociedades e da economia no início do século XX, convulsionaram a Europa.

Em Portugal este impacto fez-se sentir, emergindo greves e conturbações de natureza política, agravando-se ainda mais o cenário de crise com a gripe pneumónica, que foi devastadora. Pelas suas características pessoais, Fragoso fazia a leitura da sociedade e do mundo através da sua sensibilidade e não esteve certamente alheado destes factores de perturbação. Ele terá exteriorizado, então, através da sua capacidade de expressão escrita e musical, a sua vivência e as influências que sofreu.

Tal como ele, houve outros artistas que se revoltaram com a situação mundial, transpondo para a música os seus pensamentos e emoções resultantes da instabilidade instalada. Assim, surgiu a arte vanguardista, que impera pelos impulsos e sentimentos do artista, num incentivo à drástica transformação da cultura e dos costumes sociais. Diversas correntes artísticas emergiram, como o Fauvismo, o Expressionismo e o Cubismo, à época em que viveu, ou seja, início do século XX.

António Fragoso seria detentor de uma personalidade forte e marcada, para conseguir sobressair entre os demais, num contexto social tão desequilibrado. Apesar de ter sido uma

vida curta, foi intensa, dotada para a reflexão e sugerindo uma precoce maturidade intelectual.

Ele tinha no piano a extensão da sua mente, possuindo uma grande sede de conhecimento, dando movimento e energia à sua mente perspicaz. Pela paixão que tinha pela música e, particularmente, pelo piano, inculcia nas suas obras a paixão e o sentimento correspondentes ao seu jovial entusiasmo. Prova disso são as cartas que endereça ao pai, relatando com euforia o sucesso das suas obras juntos dos que com ele conviviam e do seu próprio entusiasmo sobre as suas composições ou sobre a música, em campo mais alargado.

Para a análise pormenorizada das duas obras em estudo convocámos alguns compositores e respectivas obras que justificadamente podem ter influenciado Frago: Schumann, Grieg, Chopin, Liszt, Debussy e Ravel. Iniciámos, por uma questão cronológica e de lógica, pelos *Prelúdios Românticos*, obra composta um ano antes do *Poème du Soir*. Denota preponderantemente uma linguagem do Romantismo, enquanto a segunda é do Impressionismo.

Abordámos algumas questões sobre a primeira obra, nomeadamente o contexto do seu surgimento e aquilo que do nosso ponto de vista os *Prelúdios* exigem do pianista, como a expressividade, o conhecimento necessário do pedal e a maturidade para a obtenção das diferentes atmosferas que a obra reivindica. As características do Romantismo foram igualmente especificadas, para podermos analisar de modo mais preciso esta obra, virada para o sentimentalismo, expressividade e imaginário, bem em conformidade com o estilo Romântico.

A análise musical obrigatoriamente faz parte do processo de estudo de uma peça musical, pois permite destacar as técnicas e os elementos da linguagem musical usados pelo compositor. A análise performativa foi o último ponto a ser explorado, tendo em conta o resultado final de todo o estudo que se realiza de uma peça, a procura do objectivo do compositor, ou seja, que a sua escrita se torne uma interpretação musical, feita de sons e silêncio. Para isso deixámo-nos guiar por alguns tópicos, entre os quais as imagens que evoca, as ambiências que promove, os recursos usados pelo pianista que servem a musicalidade e a sonoridade pretendidas, o carácter das frases, a relação existente entre as vozes, o que o compositor pretendia transmitir e o significado das dinâmicas.

O mesmo processo de estudo foi seguido para o *Poème du Soir*, ou seja, a contextualização, análise musical e análise performativa, tendo esta peça uma aproximação à linguagem Impressionista.

Finalmente, colocadas as duas obras em “confronto”, lado a lado, pudemos verificar os seus pontos em convergência, tais como a profundidade expressiva que ambas requerem, pelos movimentos melódicos, harmónicos e rítmicos existentes, envoltos num largo e amplo registo do teclado e numa densidade musical muito própria da linguagem e realidade de Fragoso; e as diferenças entre elas, nomeadamente o tipo de sonoridade, caracterizado por uma imersão do ouvinte em sensações harmónicas e emoções reveladas por meio das dinâmicas e articulações, e a linguagem musical utilizada.

Da análise sobressaem alguns elementos e princípios a ter em conta para a interpretação de cada uma destas composições. Consideramos para o efeito o estilo que predomina - Romantismo ou Impressionismo, o uso adequado do pedal, a qualidade das frases, tendo em conta a sua intensidade, clareza e fluidez, o carácter rico e diversificado, e progressão das harmonias e do ritmo, a relação entre as vozes existentes e a ambiência geral de cada peça.

Em conclusão, António Fragoso pode ser considerado uma promessa incompleta pela vida fugaz que teve; não podemos saber se realizaria mais obra, porque ele desapareceu muito novo, mas cremos firmemente que sim, se continuasse o percurso que estava percorrendo.

No entanto é, no nosso entender, uma promessa completa. Promessa completa, no sentido em que tinha um compromisso com a música que esgotou, dentro da janela temporal que lhe foi dado viver. Completa, pela razão de que António Fragoso preencheu a sua vida com música, sendo esta o que lhe dava sentido. Realizou concertos, compôs obras musicais, era apaixonado pelo piano, era amante da escrita, simpatizante de outras artes como a pintura, e era altamente empenhado nos seus projectos e concretizações.

Mais importante ainda, a música que compôs chegou aos dias de hoje e tem a capacidade de despertar emoções e sentimentos em quem a ouve. Se esse era um objectivo de António Fragoso, conseguiu cumpri-lo.

Referências bibliográficas

- Aniello, Barbara (2010). Entre música e poesia: António Fragoso e Paul Verlaine. Estudos inter-artes. In Paulo Ferreira de Castro (Dir), *António Fragoso e o seu tempo* (pp. 143-154). Lisboa: Edição CESEM/Associação António Fragoso.
- Artiaga, Maria José (2010). A crítica musical no tempo de António Fragoso. In Paulo Ferreira de Castro (Dir), *António Fragoso e o seu tempo* (pp. 205-212). Lisboa: Edição CESEM/Associação António Fragoso.
- Artiaga, Maria José (2010). António Fragoso (1897-1918): Lista de obras musicais publicadas. In Paulo Ferreira de Castro (Dir), *António Fragoso e o seu tempo* (pp. 213-216). Lisboa: Edição CESEM/Associação António Fragoso.
- Bochmann, Christopher (2010). A linguagem harmónico-melódica de António Fragoso. In Paulo Ferreira de Castro (Dir), *António Fragoso e o seu tempo* (pp. 135-142). Lisboa: Edição CESEM/Associação António Fragoso.
- Branco, Luís de Freitas (1943). *História popular da música*. Lisboa: Cosmos.
- Borba, Tomás; Graça, Fernando Lopes (1996). *Dicionário de música*. 2ª ed. Porto: Mário Figueirinhas. 2 vol.
- Caballero, Carlos (2010). De Fauré a Fragoso. In Paulo Ferreira de Castro (Dir), *António Fragoso e o seu tempo* (pp. 41-64). Lisboa: Edição CESEM/Associação António Fragoso.
- Candeias, A; Simões E. (1999). Alfabetização e escola em Portugal no século XX: Censos Nacionais e estudos de caso. *Análise Psicológica* (1999), 1 (XVII): 163-194.
- Capelo, Rui et al (1994). *História de Portugal em Datas*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Cardoso, José Maria P. (2010). António Fragoso e a música portuguesa. In Paulo Ferreira de Castro (Dir), *António Fragoso e o seu tempo* (pp. 155-162). Lisboa: Edição CESEM/Associação António Fragoso.
- Castro, Paulo Ferreira de (2010). António Fragoso: uma “figura de culto” da música portuguesa. In Paulo Ferreira de Castro (Dir), *António Fragoso e o seu tempo* (pp. 81-94). Lisboa: Edição CESEM/Associação António Fragoso.
- Castro, Paulo Ferreira de (2010). *António Fragoso e o seu tempo*. Porto: Uniarte Gráfica, S.A.

- Gombrich, Ernst (1995). *The story of art* (16.^a ed.). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall
- Grout, Donald J.; Palisca, Claude V. (2007). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Henriques, Miguel (2010). Uma visão de intérprete em António Fragoso. In Paulo Ferreira de Castro (Dir), *António Fragoso e o seu tempo* (pp. 129-134). Lisboa: Edição CESEM/Associação António Fragoso.
- Janson, Horst W. et all. (2011). *Janson's history of art: The western tradition* (8.^a ed.). Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Jorge, Leonardo (2008). *António Fragoso - um génio feito saudade*. Cantanhede: Município de Cantanhede.
- Melo, Daniel (2010). O impacto sociocultural da gripe pneumónica de 1918-19 em Portugal. In Paulo Ferreira de Castro (Dir), *António Fragoso e o seu tempo* (pp. 95-112). Lisboa: Edição CESEM/Associação António Fragoso.
- Michels, Ulrich (2007). *Atlas da Música*. Lisboa: Gradiva.
- Prates, Margarida S. (2018). *António Fragoso, Biografia Musical*. Antena 2. Lisboa. Caleidoscópio
- Prates, Margarida S. (2014). O Espólio do compositor António Fragoso (1897-1918) – Análise do fundo musical e transcrição de sete manuscritos inéditos para Piano. Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra.
- Rodrigues, Helena (2010). António Fragoso, num golpe de asa de 1918 a 2008: talento ou especialização? – das palavras aos factos da excepcionalidade musical. In Paulo Ferreira de Castro (Dir), *António Fragoso e o seu tempo* (pp. 163-174). Lisboa: Edição CESEM/Associação António Fragoso.
- Rosa, Joaquim C. (2010). O percurso académico-musical de António Fragoso. In Paulo Ferreira de Castro (Dir), *António Fragoso e o seu tempo* (pp. 113-128). Lisboa: Edição CESEM/Associação António Fragoso.
- Rynex, Carolyn R. (2016). *Arabesque and the Early Music Influence in Debussy's Trois Chansons de Charles d'Orléans*. Tese de doutoramento, Arizona State University.
- Sequeira, Sílvia (2010). Pedro Blanch e a Orquestra Sinfónica Portuguesa no “República”: repertório e recepção de três séries de concertos (1911-12/1913-14). In Paulo Ferreira de Castro (Dir), *António Fragoso e o seu tempo* (pp. 187-204). Lisboa: Edição CESEM/Associação António Fragoso.

Soares, Eduardo Fragoso M. & Campos, J. (2010). *António de Lima Fragoso – recordações de família*. In Paulo Ferreira de Castro (Dir), *António Fragoso e o seu tempo* (pp. 65-80). Lisboa: Edição CESEM/Associação António Fragoso.

Telles, Ana (2010). Luís de Freitas Branco e António Fragoso. In Paulo Ferreira de Castro (Dir), *António Fragoso e o seu tempo* (pp. 175-186). Lisboa: Edição CESEM/Associação António Fragoso.

online

http://maltez.info/respublica/Cepp/partidos_e_movimentos/portugueses/partido_progressista.htm

<http://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/b/branco-luis-de-freitas/?lang=pt#tab=0>

<http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/id?id=00437>

<https://pages.stolaf.edu/music242-spring2014/portfolio/schumanns-papillons-uncovering-visions-of-the-butterfly-masquerade/>

<https://toponimialisboa.wordpress.com/2016/10/26/a-rua-tomas-borba-o-pedagogo-da-modernidade-do-canto-coral/>

<https://www.infoescola.com/artes/estetica/>

[https://www.infopedia.pt/\\$partido-progressista](https://www.infopedia.pt/$partido-progressista)

Anexo 1 – *Prelúdios Românticos*

PRELUDIOS ROMANTICOS

Lento $\text{♩} = 100$ I A. Fragozo

dim. e rit.

6 com profunda tristeza $\text{♩} = 60$

PF

8

11

14

17

19

22

25

28

rit.

al tempo

rit. molto

31 GRAVE $\text{♩} = 60$

43 $\text{♩} = 112$

43 *Pa agitado*

47

51

55

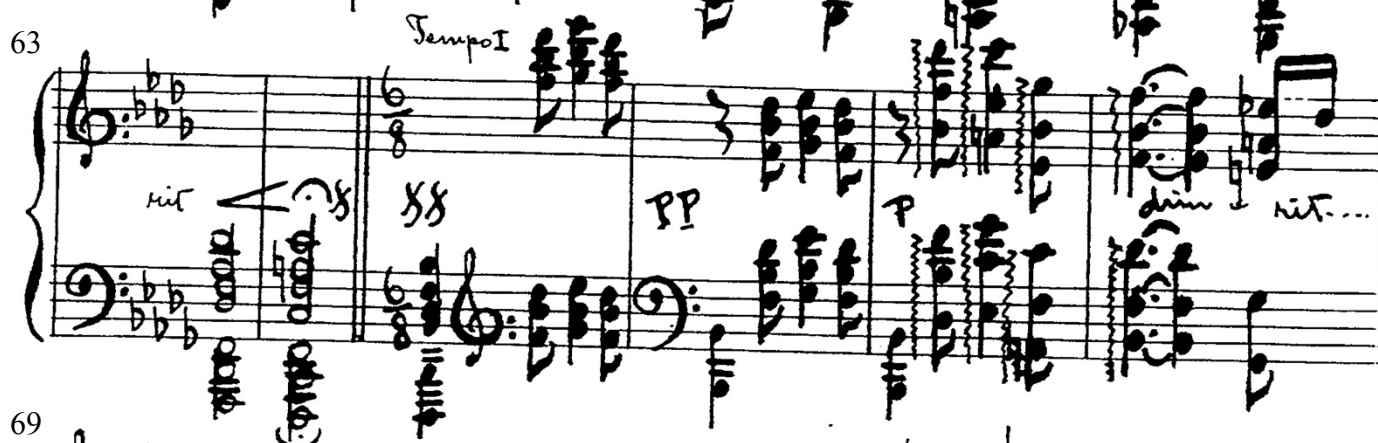
59



63

Tempo I

rit *pp* *p* *dim* *rit...*



69

pp



72



75



78

Musical score for measures 78-79. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 78 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 79 continues with similar triplet patterns in both staves.

80

Musical score for measures 80-81. Measure 80 continues the triplet patterns. Measure 81 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The key signature changes to two flats (B-flat, E-flat) at the start of measure 81.

II

Musical score for measures 1-3. The tempo is marked "Andante espressivo" with a quarter note equal to 96 (♩ = 96). The key signature is two sharps (F-sharp, C-sharp). Measure 1 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 2 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 3 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The key signature changes to one sharp (F-sharp) at the start of measure 3.

Handwritten musical score for piano, measures 4 through 9. The score is written on grand staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Measure 4: *And.* (Andante). The music begins with a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The tempo is marked *And.*

Measure 5: *accelerando* (accelerando) and *crescendo* (crescendo). The tempo increases and the volume grows.

Measure 6: *molto* (molto). The tempo is marked *molto* (much). The music continues with a melodic line in the treble and a supporting line in the bass.

Measure 7: *quasi presto* (quasi presto). The tempo is marked *quasi presto* (almost presto). The music continues with a melodic line in the treble and a supporting line in the bass.

Measure 8: *rit* (ritardando). The tempo is marked *rit* (ritardando). The music continues with a melodic line in the treble and a supporting line in the bass.

Measure 9: *Tempo I.* (Tempo I.). The tempo is marked *Tempo I.* (Tempo I.). The music continues with a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The dynamic marking *pp a tempo* (pianissimo a tempo) is present.

11

com paixão

cresc---

13

15

mf-

17

rit. a lto---

20

com alegria

staccato

$\text{♩} = 144$

P

The musical score consists of five systems of piano music. Each system has a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The first system (measures 11-14) is marked 'com paixão' and 'cresc---'. The second system (measures 15-16) is marked 'mf-'. The third system (measures 17-19) is marked 'rit. a lto---'. The fourth system (measure 20) is marked 'com alegria' and 'staccato'. The tempo is indicated as 144 beats per minute. The piece ends with a piano (P) dynamic marking.

25

31

37

43

48

dim. e rit.

PPP *88 a tempo*

marcato

rit.

Crescendo

The musical score is written on grand staves. Measures 25-30 show a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. Measures 31-36 continue this pattern with some rhythmic variation. At measure 37, the tempo is marked '88 a tempo' and the dynamics are 'PPP'. Measures 38-42 show a more active melodic line. At measure 43, the key signature changes to two sharps (F# and C#), and the tempo is marked 'marcato'. Measures 44-47 continue the 'marcato' section. At measure 48, the tempo is marked 'rit.' and the dynamics are 'Crescendo'. The score ends with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

51 *Tempo I*

pp

53 *molto*

55 *accelerando e crescendo* *molto*

57 *8 quasi presto.*

58 *con impetuosità* *rit e crescendo*

III

1

4

7

10

13

8

15

8

17

19

21

23

This musical score is for a piano piece, spanning measures 15 to 23. The key signature is B-flat major (two flats: B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score is written for a grand piano, with a treble and bass staff joined by a brace. Measures 15-16 show a complex, rapid melody in the treble staff, with the bass staff providing a simple accompaniment. Measures 17-18 continue the treble melody, which is more melodic and less complex. Measures 19-20 show a more active bass line, with the treble staff providing a simple accompaniment. Measures 21-22 show a more complex, rapid melody in the treble staff, with the bass staff providing a simple accompaniment. Measure 23 shows a final, rapid melody in the treble staff, with the bass staff providing a simple accompaniment. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page number 11 is in the top right corner.

IV

Vivo - $\text{♩} = 126$

1 *Pe com expressão*

5

9

14

18

21 *accelerando e crescendo*

24 *pp* *lissimissimo* ... *crescendo sempre* ... *rit.*

25

29

34

Anexo 2 – *Poème du Soir*

Poème du soir

António Fragoso

Lento

Piano

The musical score is written for piano and mezzo-soprano. It begins with a tempo marking of 'Lento' and a dynamic of 'Piano'. The piano part is in 6/8 time, featuring a melodic line with a 5-measure rest and a 3-measure rest, and a bass line with a 5-measure rest and a 3-measure rest. The mezzo-soprano part is in 6/8 time, featuring a melodic line with a 3-measure rest and a 5-measure rest, and a bass line with a 3-measure rest and a 5-measure rest. The score is divided into four systems, each with a measure number (3, 5, 8) and a dynamic marking (m.g.). The piano part includes a 5-measure rest and a 3-measure rest. The mezzo-soprano part includes a 3-measure rest and a 5-measure rest. The score is written in G major and 6/8 time.

3 m.g.

5

8

10

Measures 10-12 of a musical score in G major (one sharp). The piece is in 4/4 time. Measure 10 features a complex piano introduction with chords and eighth notes in both staves. Measure 11 contains a whole rest in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 12 begins the main melody in the treble with a half note, followed by eighth notes, and includes the marking "m.g." above the staff. The bass line provides a steady accompaniment of eighth notes.

13

Measures 13-14 of the musical score. Measure 13 continues the melody in the treble with eighth notes and includes the marking "m.g." above the staff. The bass line continues with eighth notes. Measure 14 features a half note in the treble and a half note chord in the bass, with the marking "m.g." above the staff.

14

Measures 15-16 of the musical score. Measure 15 features a half note in the treble and a half note chord in the bass, with the marking "m.g." above the staff. Measure 16 continues the melody in the treble with eighth notes and includes the marking "m.g." above the staff. The bass line continues with eighth notes.

15

Measures 17-18 of the musical score. Measure 17 features a half note in the treble and a half note chord in the bass, with the marking "m.g." above the staff. Measure 18 features a half note in the treble and a half note chord in the bass, with the marking "m.g." above the staff. The bass line continues with eighth notes.

16

Measures 16 and 17 of a musical score. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two lower staves grouped by a brace with a common key signature of one sharp. The top staff features a long, multi-measure rest spanning both measures. The middle staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a measure marked 'm.g.' (mezzo-gusto). The bottom staff provides a bass line with similar rhythmic patterns.

17

Measures 17 and 18 of a musical score. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two lower staves grouped by a brace with a common key signature of one sharp. The top staff features a long, multi-measure rest spanning both measures. The middle staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a measure marked 'm.g.' (mezzo-gusto). The bottom staff provides a bass line with similar rhythmic patterns.

18

Measures 18 and 19 of a musical score. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two lower staves grouped by a brace with a common key signature of one sharp. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a measure marked 'm.g.' (mezzo-gusto). The bottom staff provides a bass line with similar rhythmic patterns.

20

Measures 20 and 21 of a musical score. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two lower staves grouped by a brace with a common key signature of one sharp. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a measure marked 'ppp' (pianissimo) and a measure marked '8va' (octave). The bottom staff provides a bass line with similar rhythmic patterns.

24

ppp

gva

m.g

(8)

gub

27

m.g

gub

29

gub

32

gub

36

3

8va

5

(8)

8vb

40

(8)

44

Tempo I

5

8vb

47

3

5

3

8vb

8vb

50

Measures 50-52 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. It contains a series of chords and a melodic line with a five-measure rest in measure 51. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. It contains a melodic line with a five-measure rest in measure 51. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. It contains a series of chords. The measure numbers 50, 51, and 52 are indicated at the beginning of each staff. The number 5 is written above the first measure of the top and middle staves. The text 8vb is written below the first measure of the bottom staff.

53

Measures 53-54 of a musical score. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. It contains a series of chords and a melodic line with a five-measure rest in measure 53. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. It contains a series of chords. The measure numbers 53 and 54 are indicated at the beginning of each staff. The text m.g. is written above the first measure of the top staff.

54

Measures 54-55 of a musical score. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. It contains a series of chords and a melodic line with a five-measure rest in measure 54. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. It contains a series of chords. The measure numbers 54 and 55 are indicated at the beginning of each staff. The text m.g. is written above the first measure of the top staff.

55

Measures 55-56 of a musical score. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. It contains a series of chords and a melodic line with a five-measure rest in measure 55. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. It contains a series of chords. The measure numbers 55 and 56 are indicated at the beginning of each staff. The text m.g. is written above the first measure of the top staff.

56

m.g.

57

m.g.

58

m.g.

59

m.g.

60

m.g.

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro